Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts

Friedrich Pecht



Artists (German 19th C.)

Deutsche Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.



Studien und Erinnerungen

von

Friedrich Pecht.

Vierte Reihe.



Nördlingen.
Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1885.

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen.

Inhalts-Uebersicht.

XXXIII.

Schinkel.

Wie sehr auch der bedeutendste Mensch von seiner Zeit, den äußeren Verhältnissen, ja selbst von seiner physischen Organisation abhängt, sieht man selten deutlicher als bei diesem unleugbar hochbegabten Künstler, der einst durch seinen Charakter noch mehr als durch sein Talent den größten Einfluß ausgeübt hat. Merkwürdigerweise hat man bei Schinkel, so übermäßig viel man auch über denselben geschrieben, doch bei weitem nicht genug hervorgehoben, daß er bei aller classicistischen Richtung in seiner Kunst doch den inneren und äußeren Bedingungen seines Werdens nach viel mehr Romantiker, und damit also ein ächtes Kind des herrschenden Geistes seiner Periode gewesen ist.

Die Romantik stellt sich allemal dann ein, wenn die Gegenwart anfängt mit den idealen Forderungen des heranwachsenden Geschlechts in einen Gegensatz zu gerathen, so daß es zwischen Ideal und Wirklichkeit keine Vermittlung, keine Brücke mehr giebt, und der Künstler es also auch verlernt den Gesetzen natürlicher Entwicklung zu gehorchen, vielmehr

nur noch einer Welt des Traumes nachjagt. Nun kann man sich gewiß keine erbärmlichere Wirklichkeit denken als die Deutschlands zu Anfang unseres Jahrhunderts, wo die Schmach der Fremdherrschaft und die gänzliche Faulheit der hergebrachten Zustände um die Wette darum stritten, wer von beiden einer ideal angelegten Natur die Existenz am unleidlichsten machen solle. Da kam die Romantik auf, ganz so wie einst zur Zeit des Verfalles der römischen Weltherrschaft das Christenthum. Beide bedeuten die Flucht edlerer Geister vor der Wirklichkeit in ein ideales Land. Bei den Christen hieß dasselbe der Himmel, bei den Romantikern ward es Hellas oder Italien genannt.

Bei unserem Schinkel kamen aber noch besondere Bedingungen hinzu, um diese romantische Neigung zu fördern. Er war nämlich nicht nur unter den kläglichsten Umständen mitten im Sande der Mark und ihrer Dürftigkeit aufgewachsen, sondern hatte sein eigenes Staatswesen nicht allein im Zustand des größten Verfalls, sondern auch mit all den ererbten Ansprüchen einer großen Zeit kennen gelernt. Diese Kluft zwischen der idealen Welt des Künstlers und der ganzen Erbärmlichkeit der Gegenwart, die damals nur durch die Phantasie überbrückt werden konnte, hat heute unter unendlich glücklicheren Verhältnissen der Realismus mit seiner Annahme dieser Wirklichkeit und Betheiligung an derselben geschlossen. Wir wollen heute nichts anderes scheinen, als was wir sind, weil wir wissen, daß wir uns recht wohl neben anderen zu behaupten vermögen, wir sind wenigstens in der Hauptsache mit der Gegenwart zufrieden, jedenfalls weit entfernt von der Meinung, daß eine andere, etwa in blauer Ferne zurückliegende Zeit oder

ein anderes Land viel besser wären als unsere Zeit oder unser Land. Wir wollen heute zwar das Leben durch die Kunst veredeln, aber nicht durch diese zu einem vollständigen Bruch mit jenem gelangen, m. a. W., Ideal und Wirklichkeit sind uns nicht mehr unversöhnliche Gegensätze. Daraus kann denn auch eine gesunde Kunst entstehen, aus dem Zwiespalt beider, wie er zu Schinkel's Zeit bestand, nicht.

Insofern das hier Gesagte den bisherigen Auffassungen Schinkels als eines reinen Classicisten anscheinend widerspricht, bleibt mir nur übrig, es näher aus seinem Leben zu begründen. Uebrigens haben wir ja eine ganze Menge solcher romantischer Classizisten gehabt; ein Kaulbach oder ein König Friedrich Wilhelm IV. gehörten dazu, ja die ganze Theorie, daß man sich eine beliebige Architektur oder wohl gar selbst Staatsverfassung aussuchen, einen Kunststyl willkürlich wählen könne, ist eine romantische Idee. In dieser Beziehung war Kaiser Hadrian ebenso Romantiker als König Ludwig von Bayern.

Der in Neu-Ruppin als der Sohn eines Superintendenten am 13. März 1781 geborne Karl Friedrich Schinkel war durch seine Geburt in dem märkischen Landstädtchen trotz der Bildung am Gymnasium seiner Vaterstadt, die ihm zu Theil ward, wie man denken soll, von Hause aus dem Griechenthum entfernt genug gerückt. Und auch als er Neu-Ruppin 1795 mit Berlin vertauschte, wohin zu dieser Zeit die Mutter zog, nachdem er den Vater schon im sechsten Jahre verloren hatte, veränderte sich das kaum wesentlich. Das damalige Berlin hatte jedenfalls mehr Aehnlichkeit mit Sparta als mit Athen. Man muß die Beschreibungen lesen, die uns Schadow oder Rauch von

den Kunstzuständen jener Zeit machen, um ihre Armseligkeit für möglich zu halten. Zum Glück war die Architektur Dank Schlüters Meisterwerken immer noch das beste, was in künstlerischer Beziehung das damalige Berlin bot, und so fühlte sich denn auch das reiche Gemüth des Knaben von ihr vor allem angezogen. Als er das Gymnasium absolvirt hatte, wandte er sich auch sofort der Baukunst zu und erhielt den ersten Unterricht von dem geheimen Oberbaurath David Gilly, vertauschte denselben aber schon nach einem Jahre, 1798, mit dem seines Sohnes, des begabten Professors Friedrich Gilly, einem wie es scheint ungewöhnlich anregenden Manne und begeisterten Verehrer der klassischen Kunst, wie sie ja soeben durch Winkelmann, Mengs, Carstens, sowie David wieder Mode geworden war.

Nichts destoweniger war die damalige Berliner Luft gewiß die denkbar unkünstlerischeste. Der nüchternste Zopf herrschte in Berlin noch unbeschränkt, ja er war für Berlin ebenso spezifische Eigenthümlichkeit als für das sinnliche Wien das Barok, für Dresden das Rokoko. Die Vorliebe für die Antike war freilich bei Vielen im Grunde nur eine andere und modischere Form für die innere Nüchternheit, deren Ausdruck bisher der Zopf gewesen, und die sich auch auffallend durch die gleichzeitigen Productionen Chodowieki's, Schadow's und selbst noch Rauch's zieht. Während sie aber bei diesen hochbegabten Männern zu kerngesunden, weil ihre Zeit und deren Menschen unbefangen wiedergebenden Productionen, ja zu einer ächt nationalen Kunst führte, so schlug sie bei den auf dem Kothurn oder sonstigen Stelzen gehenden Romantikern zu einer widerwärtigen Affektation um. Man meinte eigentlich auch nur die

Nüchternheit, wenn man von der „edeln Einfalt“ des griechischen Styls sprach. Daß es sich bei der Kunst vor allem um das Ueberflüssige, um die Verzierung handele, das hatte selbst der Zopf immer noch besser begriffen.

Gilly starb schon 1800 und hinterließ den jungen Schinkel als begeisterten Vertreter seiner Grundsätze. Derselbe kam jetzt sofort in eine ziemlich ausgedehnte Praxis hinein, da ihm der Meister bei seinem Hingang die Vollendung seiner Arbeiten aufgetragen hatte, — jedenfalls ein Beweis von großem Zutrauen für einen so jungen Mann. So baute er damals das Schloß eines Grafen Flemming um, und machte einen Neubau in Berlin, desgleichen mehrere nicht ausgeführte Entwürfe für den Grafen Reuß, wie er denn ob seines geistvollen und lebendigen Wesens in vornehmen Häusern gern gesehen war, wo man sich mit Talent sehr gut, mit Genie aber um so seltener verträgt. Daneben setzte er das Studium der Architektur auf der Bauakademie fort und ward durch Freundschaft mit Klenze verbunden, der eben nach Berlin gekommen war und nun von Schinkel als dem Aelteren viel Einfluß erfuhr. Dieser hatte auch eine Anstellung in der Eckartstein'schen Fayence-Fabrik, für welche er nicht nur Zeichnungen zu Gefäßen aller Art machte, sondern auch Teller, Vasen und dergleichen mit Malereien versah.

Nach dem Tode seiner Mutter im Jahre 1803 machte Schinkel sofort sein geerbtes kleines Vermögen flüssig und trat mit demselben über Dresden, Wien und Triest eine Reise nach Italien an. Von dieser Reise besitzen wir nun eine Reihe für seinen Charakter und seine Auffassung wie seine allmälige Entwicklung höchst charakteristischer Briefe.

Sie zeigen den Jüngling alles eher als überschwänglich, sondern im Gegentheil als eine vorherrschend nüchtern und verständig angelegte Natur, bei welcher besonders der Mangel an Humor, ja selbst an Phantasie auffällt, bei sonst offenem und lebendigem Sinn für Alles, was ihm entgegentrat, ebensowohl für landschaftliche Schönheiten, als geologische Eigenthümlichkeiten, für Volkszustände, wie für politische Verhältnisse. Er betrachtet sie alle anfänglich aber immer mit jener norddeutschen Objectivität als ob sie ihn eigentlich nichts angiengen, sondern nur ein Schauspiel wären, bei dem er als kritischer Zuschauer zugegen sei, aber beileibe nicht mitspiele. Man kann sich darum nicht zwei verschiedenere Gemüthsarten denken als die, mit welcher z. B. Goethe die Dinge in Italien auffaßte und Schinkel. Wenigstens im Beginne, wo ihm diese ganze sinnliche, farbenfreudige Welt des Südens noch so fremd ist, daß er schon in Wien anfängt, sie nur immer zu analysiren, sich begrifflich zu construiren, wissenschaftlich zu zergliedern, aber niemals wie ein Künstler zu genießen. Es ist vielleicht nichts so bezeichnend für seine ganze reflektirende Art als daß er unterwegs, ja sogar noch in Rom, fortwährend die Werke Fichte's studirt, die er mitgenommen. Das erinnert doch ganz an jenen schon früher gelegentlich erwähnten sächsischen Maler, den ich in meiner Jugend kannte und der auch auf seiner italienischen Reise zu Fuße durch Tyrol ziehend, um sich doch etwas zu beschäftigen, den Don Carlos aus dem Tornister zog und Angesichts der Gletscher und herrlich sonnigen Halden des Etschthales im Gehen sich fortwährend laut daraus vorlas, weil ihm die wundervolle Natur rundum so gar nichts sagte.

So sieht auch unser Schinkel in Venedig vor allem die Bettler, den Verfall des Staates wie der Einzelnen, aber Markuskirche und Dogenpalast gewinnen ihm vorläufig nur ein sekundäres Interesse ab. Letzterer erscheint ihm wie die ganze Stadt vor allem „sonderbar“ und abenteuerlich. Im Innern der Markuskirche fällt ihm nur ein: „Das Verhältniß jedes Theiles läßt den Geist befriedigt über den paßlichen Charakter für die Religion, der dieser Tempel heilig ist.“ Und erst viel später findet er endlich heraus, daß der Dogenpalast unter die prächtigsten und merkwürdigsten Gebäude der Welt gehöre. Das bezaubernde, hinreißend Schöne des sinnlichen Eindrucks dieser Architektur, vor allem ihren unendlichen Farbenreiz empfindet er also nicht unmittelbar, sondern muß sie sich erst nach und nach durch die Reflexion vermitteln. Auch in Padua, Ferrara, Bologna sieht er nur den Verfall. Nun war allerdings Italien damals, im Jahre 1803, in trostlosem Zustand, einem Künstler aber meint man, hätte denn doch wenigstens das so unendlich Malerische an Menschen und Dingen vor allem auffallen sollen! Unter den Bildern beschäftigen ihn vorzugsweise die der Bolognesen, offenbar nur, weil man es ihm daheim so gelehrt hatte. Erst Florenz entspricht ihm besser; während er aber auf dem öden Karst und in Istrien Wochen verweilte, bleibt er in der Medizeerstadt zu kurz, um sich irgend auf Einzelheiten einlassen zu können, und nur der große Wohlstand der Stadt erregt seine besondere Aufmerksamkeit. Der herrliche Dom von Siena ist dann abermals „sonderbar“. Nach ihm wieder nichts als Armut bis Rom. „Der Geist des Wandernden verliert die Spannkraft, mit der er begierig die mit jedem Schritt abwechselnden neuen Gegenstände

faßte und sinkt in eine unthätige Trägheit; aber plötzlich fährt wie ein Blitzstrahl der Anblick des ersten Tempels der Welt, des Doms von Sankt Peter, der hinter den Hügeln zuerst sich zeigt, in das Herz." „Es ist weise zu schweigen, denn über das Erhabenste klingt jedes Wort gemein." Man sieht, jetzt wacht der Romantiker auf, überhaupt fängt er nun an, erst den alten Adam auszuziehen, ohne ihn indeß jemals ganz los zu werden. Wir staunen immerhin über die Veränderung, wenn wir nur einige Monate später von ihm lesen: „Tausend andere Schönheiten dieses herrlichen Landes hielten mich einen Monat fern von der Stadt. Rom, das mir seit fünf Monaten zu einer Heimath geworden ist, zeigt mir täglich neue Seiten seiner unendlichen Schätze. Schrecklich ist der Gedanke weit von diesem Lande zu sein." Niemand ist eben gefährlicher als nüchterne Naturen, wenn sie in's Schwärmen gerathen! Schinkel muß in dieser Zeit nicht nur genossen, sondern auch unendlich gearbeitet haben, wovon seine Korrespondenzen überall Zeugniß ablegen, und so schmolz in der heißen südlichen Sonne am Ende die spröde norddeutsche Rinde und er vertauschte die kühle Betrachtung schließlich mit der unbedingtesten, schwärmerischen Bewunderung. „Mit jedem Teil der Zeit, die wir dem schönen Lande widmen, wächst der Genuß und jeder Schritt, den wir weiter nach Süden thun, vermehrt den Reiz . . . Die Reize dieses glücklichen Landes sind einem Nordländer durch Worte auf keine Weise anschaulich zu machen, da Volk und Land hier von einem Stoffe gebildet scheinen, von dem jener keinen Begriff hat." Da war es nun freilich ein kühnes Unternehmen, die Baukunst eines noch viel fremdartigeren Landes,

überdieß aus einer weit entlegenen Zeit, unserem Boden aufpfropfen zu wollen, — dergleichen Sprünge machen nur Romantiker oder unheilbare Doctrinäre wie David!

Von Neapel gieng Schinkel nach Sizilien, wo er von Messina nach Taormina reisend, drei Barbaresken-Schiffe zur Seite hatte und beständig fürchten mußte, von deren Mannschaft weggeschleppt zu werden. In dieser ganzen Zeit bildete er aber den Maler weit mehr in sich aus als den Architekten, ja erregte nach seiner Rückkehr in Rom Aufsehen durch seine landschaftlichen Studien. Das würde ihnen freilich heute schwerlich mehr widerfahren, denn sie sind sämmtlich mehr Prospecte, durch ihre mageren Umrisse eher bestimmt der Erinnerung nachzuhelfen als die Erscheinung der Natur in Licht und Farbe wiederzugeben. Dergleichen meinte man damals dem Gedächtnis überlassen zu können! Davon hatte Schinkel auch viel später noch keinen rechten Begriff, wie seine Oelgemälde zeigen. Die Heimreise machte er über Genua und Paris. Von Livorno nach Genua in einer Barke fahrend hatte er wiederum beständig von den Barbaresken zu fürchten, die damals das ganze mittelländische Meer unsicher machten. Umsomehr entzückte ihn dagegen die Stadt des Andrea Doria, in der er wider seinen Willen drei Wochen bleiben mußte. Dann gieng er über Mailand und Turin, den Mont Cenis passierend, nach Lyon und Paris, und kam gerade zur Krönung des Kaisers Napoleon durch Papst Pius VII. daselbst an. Er blieb den Winter von 1804—5 in Paris und studierte hauptsächlich die unermeßlichen Kunstschätze, die Napoleon dort zusammengeschleppt hatte. Die Stadt selber konnte ihm nach Italien damals am allerwenigsten einen großen Eindruck machen. Doch schrieb er noch

aus ihren Mauern in einem für seinen damaligen Standpunkt sehr bezeichnenden Briefe an Gilly's Vater über Venedig: „Die Architektur dieser Stadt erweckt Erstaunen. Man sieht hier, was der größte Ueberfluß an Geld unter Leitung sinnreicher Köpfe hervorbringen konnte." Also selbst jetzt, nach den berauschendsten Eindrücken, immer noch eine im innersten Grunde sehr nüchterne Betrachtungsweise! Dagegen vernehmen wir über die politischen Zustände von Paris merkwürdiger Weise kein Wort mehr. Mitte Januar reiste er wieder ab und kam über Straßburg und Frankfurt nach Berlin zurück. Bald nachher gieng der Krieg mit Oesterreich und nach seiner Beendigung 1806 der an, welcher Preußen nahezu vernichtete. Da brauchte man nun freilich zunächst keinen Architekten. So benützte er denn während der Dauer dieser traurigen Verhältnisse seine italienischen, ohnehin mehr malerischen als architektonischen Studien zur Landschaftsmalerei und es entstand die überraschende Anzahl derartiger Bilder, die Schinkel geliefert hat, wie man deren eine nur zu große Menge heute noch in der Berliner Nationalgallerie findet. Meist sind sie verbunden mit mehr oder weniger phantastischen Architekturen. Ihr Kunstwerth ist sehr mäßig, da sie bei kompletem Mangel aller technischen Meisterschaft am allerwenigsten jene Unbefangenheit und Selbstverständlichkeit ächter Kunstwerke haben. Mit Ausnahme einiger wirklich naiv wiedergegebenen Landschaftsszenen wie der Aussicht von Optschina oder norddeutsche Küstenbilder, wo er, der für Colorit im Ganzen auffallend wenig Begabung zeigt, doch dadurch etwas erreichte, daß er sich genauer an die Natur hielt als es in seiner ganz konventionellen Art, bei der

Behandlung der Vordergründe und des Terrains, eigentlich gelegen war. Er ahmt hier sonst Poussin und Claude ziemlich talentlos nach, so daß man oft zweifelt, ob er nur jemals einen Palmbaum ordentlich angesehen, geschweige denn nach der Natur gezeichnet habe. Merkwürdig ist, daß Gneisenau an diesen Landschaften großes Gefallen fand, ihm mehrere davon abnahm und mitten im Lagerleben mit ihm darüber ausführlich korrespondierte. Das wird einem wohl klar, daß Schinkel die Menschen weit mehr durch seine ungemeine Regsamkeit und Beweglichkeit fesselte, als durch seine Leistungen. So kam es denn, daß der „interessante“ junge Mann bald mit dem ganzen gebildeten Berlin bekannt ward. Um nur leben zu können, mußte er jetzt, um so mehr, da er kürzlich geheirathet hatte, für die Gropius'schen Dioramen eine Unzahl Bilder malen, die ich selber noch, allerdings in frühester Jugend, mit Entzücken gesehen habe. Dann fing er an, auch Theater-Dekorationen zu komponieren, von denen man noch eine große Zahl im Schinkel-Museum sieht. Erquicklich ist ihr Anblick gewiß nicht, sie machen durchweg einen auffallend dilettantischen Eindruck, besonders durch die Handschrift, die weit entfernt ist von der Sicherheit und dem malerischen Talent eines Viollet le Duc, dem Schinkel doch sonst an Phantasie und gestaltender Kraft eher überlegen war. Er bleibt da selbst hinter seinem Zeitgenossen Klenze immer noch erheblich zurück, besonders durch die völlige Unfähigkeit, Zufälligkeiten zu erfinden. Statt ihrer komponiert Schinkel immer Versatzstücke. Indeß hatte ihm seine Thätigkeit für Gropius doch die Bekanntschaft des Königs verschafft, der ihm schon damals einiges zu thun gab.

Diese mehrjährige, bis 1811 dauernde Dekorationsmalerei mit ihrem durch den Wechsel der Stücke bedingten romantischen Umherfahren in allen möglichen Stylarten, ohne jemals irgend eine gründlich durchzustudiren, hat offenbar einen ebenso tiefgehenden als nachtheiligen Einfluß auf Schinkels ganze Production ausgeübt. Denn er gewöhnte sich nun, wenn er wirkliche Gebäude aufführen mußte, diese auch nur als Theaterarchitektur zu komponieren, die man gewöhnlich nur von einer Seite sehen kann, — mehr oder weniger prächtige Dekorationsstücke, an die dann alles andere meist ziemlich unharmonisch angeflickt ist. Er hat nachher lange Jahre gebraucht, um den üblen Einfluß dieser ihm allerdings durch die Noth und nicht den inneren Trieb aufgedrungenen Art zu komponieren, wieder los zu werden. Ganz ist es ihm nie gelungen; denn über die Macht solcher Jugendgewohnheiten kommt selten jemand hinweg. Dieselbe romantische Tendenz verführte ihn ja auch in dieser Zeit zu seinen figürlichen Compositionen. Sie sind mit einem gewissen technischen Geschick, aber leider ohne gründliches Naturstudium, das ihm auch nur einen Fuß oder eine Hand ordentlich zu zeichnen erlaubt hätte, ausgeführt. In ihrer endlosen Häufung aus bloßer Reflexion geborner, lediglich gedanklicher, oft auch poetischer, aber niemals malerischer Motive bilden sie zugleich ein trauriges Beispiel zum Kapitel der Verwechslung der Dichtkunst mit der Malerei. Es sind aus lauter Reminiszenzen zusammengeflickte Bilder, die man mühsam abbuchstabieren muß, geistreich spielend gedacht, aber nicht eigentlich originell erfunden, und dazu ohne irgend eine selbständige Formenbildung. Sonderbarer Weise fehlt der Composition doch auch wieder das archi-

tektonisch Aufgebaute, organisch Gegliederte und rythmisch Abgewogene so, daß alles übereinander purzelt in diesem Figurensalat, der nach dem Recept der unendlichen Melodie, nur mit sehr viel weniger ächtem Talent, erfunden scheint. Ist es nicht merkwürdig, ja fast komisch zu nennen, daß gerade nüchterne und eher trockene Köpfe davon bezaubert wurden, so z. B. Kugler, der sich dann freilich mit ächten Talenten wie Cornelius und Semper nicht zu befreunden vermochte, sondern ihnen sofort Opposition machte. Weit eher kann man es von dem für alles Geistreiche empfänglichen und selber zu romantischer Flunkerei geneigten Friedrich Wilhelm IV. begreifen und muß nur bedauern, daß er diese Liebhaberei so weit trieb, Compositionen dieser Art auch noch überlebensgroß ausführen und Schinkels immerhin imponirendsten Bau dadurch entstellen zu lassen.

Die eigentliche Thätigkeit als Architekt beginnt für Schinkel erst mit 1810, wo er als Assessor der neuerrichteten Baudeputation beigegeben ward. Selbstverständlich verhinderte aber das Unglück des Staates noch jede größere Unternehmung. Eifriger preußischer Patriot, der er war, exerzirte er 1813 an der Seite von Schleiermacher und Fichte. Dabei blieb ihm natürlich noch Zeit genug zur Dekorations- und Oelmalerei, welch letztere in dieser Zeit durch jene eben in die Mode gekommene romantische Schwärmerei für die Gothik beherrscht ward und zu einer Anzahl Bilder führte, die wenigstens als architektonische Compositionen des Interesses keineswegs entbehren. Allerdings wundert man sich auch da fortwährend, daß er so gar kein Auge dafür hat, um zu bemerken, wie derartige Gebäude in der Wirklichkeit aussehen. Er hatte zu solchen Träumereien um so

mehr Zeit als es selbst nach dem endlichen Friedensschluß, in welchem Preußen doch durch die französische Contribution in den Besitz von für jene Zeit gewaltigen Summen kam, noch lange dauerte, ehe man von zahlreichen Projekten aller Art endlich zu einem wirklichen Bau kam. Ohne des damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern glänzendes Beispiel hätte man sich in Berlin offenbar zu nichts entschlossen.

In dieser Zeit gab sich Schinkel auch viele Mühe, die Boisserée'sche Galerie für den preußischen Staat zu gewinnen, machte sogar deßhalb eine Reise nach Heidelberg, scheiterte aber schließlich wiederum an der Sparsamkeit des Königs. Sein erster Bau war dann, charakteristisch genug für ihn wie für Berlin, eine Hauptwache. Sicherlich würde jetzt niemand mehr auf den Einfall kommen, den Geist der preußischen Armee durch hellenische Bauformen zu charakterisiren, umsoweniger als in dem Schlüter'schen Zeughaus nebenan, wie in dem weiterhin liegenden königlichen Schloß schon eine wahrhaft glänzende bessere Anknüpfung gegeben war. Aber den Styl aus den gegebenen historischen und lokalen Bedingungen herzuleiten, war einmal nicht der Charakter der Periode und erst viel, viel später, nach endloser Arbeit und Selbstprüfung hat sich Schinkel wenigstens halbwegs zu dieser Erkenntniß durchgearbeitet. So ward denn die Hauptwache ein Erzeugniß der romantischen Schwärmerei ihres Architekten für die griechische Baukunst. Einer Schwärmerei übrigens, die er ja mit der ganzen Zeit theilte und die gleichzeitig in Paris dazu führte, die Magdalenenkirche und die Börse ganz gleich aussehend zu bauen. Es gieng Schinkel damit nicht anders als Rauch, der als er die Façade

dieser Hauptwache mit den Statuen Scharnhorst's und Kleist's zu verzieren hatte, erst durch die gebieterischen Forderungen des aller romantischen Ueberschwänglichkeit und allen antikisirenden Maskeraden abgeneigten, nüchterner aber gesunder empfindenden Königs, sehr gegen seinen Willen auf jenen angemessenen realistischen Weg gedrängt werden mußte, der ihn dann zum Schöpfer eines wahrhaft nationalen Styles in der Skulptur machte.

Uebrigens war Schinkel viel zu empfänglich für alle möglichen Eindrücke, zu sehr Romantiker und zu wenig schöpferischer Geist, als daß er sich nicht gelegentlich wie bei den Theater-Dekorationen auch ganz modernen Einflüssen hingegeben hätte. So wollte er gerade in dieser frühesten Zeit das Mausoleum für die Königin Luise, das seinen Freund Rauch beschäftigte, keineswegs wie dieser in griechischem, sondern in gothischem Style bauen, und sagte bei dieser Gelegenheit: „Die Hauptidee, welche ich für die Entwerfung des vorliegenden Projekts hatte, war die, die freundliche und heitere Ansicht des Todes zu geben, welche das Christenthum oder die wahre Religion den ihr Ergebenen gewährt, welche den Tod als das Ende irdischer Verhältnisse und den Uebergang zu einem schöneren Leben zeigt; eine Ansicht, die ganz im Gegensatze steht mit der harten Schicksalsreligion des Heidenthums ...."

Schinkel fühlte also nicht einmal, daß im griechischen Styl eine Heiterkeit liegt, die ihn gerade zum Ausdruck einer solchen Anschauung immer noch geschickter macht, als die finstere Gothik. Da dürfen wir uns nun schon Glück wünschen, daß Rauch, der weniger von Verstandesreflexionen und mehr von seinem sicheren künstlerischen Gefühl beherrscht

ward, mit seiner Ansicht durchdrang, sonst wären wir um ein herrliches Monument ärmer.

Die Hauptwache, welche also die Reihe jener von Schinkel in griechischen Formen errichteten Bauten eröffnet, zeigt indeß gleich, daß er keineswegs der Sklave des Styls war, sondern auch, wenn er sich seiner Formen bediente, dem praktischen Bedürfniß wie dem der Charakteristik des Baues, immerhin ganz bedeutende Concessionen machte, die dann freilich sich mit den griechischen Portiken und Säulenhallen nicht immer organisch verbinden. So tragen auch hier die beiden Seiten des Gebäudes einen wesentlich anderen, mehr festungsartigen Charakter als die mit einem dorischen Portikus von zwei Säulenreihen geschmückte Fronte. Das, was den ächten Kern des Schinkel'schen Talentes ausmacht, eine gewisse feine Grazie, besonders auch in den Verhältnissen, trifft man aber hier schon vollständig ausgebildet. Dasselbe Motiv, nur weniger reich, benützte er dann auch zu der später nach seinen Entwürfen ausgeführten Schloßwache zu Dresden.

Zunächst machte er jetzt Entwürfe zu dem gothischen Monument für die in den Kriegen von 1813—15 Gefallenen auf dem Kreuzberge in Berlin. Daß sie großentheils in Gußeisen ausgeführt werden konnten, charakterisirt allein schon diese Art von spindeldürrer Gothik. Dank seiner Benützung der Igelsäule bei Trier und verschiedener gothischer Denkmale, so des Nürnberger schönen Brunnens, ist das Monument immerhin nicht schlechter, sondern eher besser ausgefallen, als irgend welche andere, welche zu dieser Zeit in Deutschland mit mehr Enthusiasmus als Verständniß ausgeführt wurden. Die Denkschriften, mit denen Schinkel diese

seine Entwürfe gewöhnlich begleitet, zeigen überall einen durchaus verständigen und zutreffenden, aber eher nüchternen Gedankengang, ein Zwang, der ihm freilich dadurch auferlegt ward, daß diese Motivirungen meist für den König selber oder seine noch trockeneren Minister bestimmt waren.

Unterdessen nun war das alte Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt in Berlin am 29. Juli 1817 ein Raub der Flammen geworden und schon zwei Tage nachher ward er dem König als „der vorzüglichste Architekt in Sr. Maj. Staaten“ vorgeschlagen, um die Pläne zu einem neuen herzustellen. Im folgenden April ward er beauftragt eine Zeichnung zu liefern und erhielt noch in demselben Monat den Auftrag zum Bau. Am 4. August fand dann die Grundsteinlegung und am 26. Mai 1821 die Eröffnung statt. Die Aufgabe ward ihm sehr dadurch erschwert, daß er die noch stehenden Umfassungsmauern des alten Theaters fast ganz beibehalten und doch noch Räume für einen großen Concertsaal, Probe- und Malsäle, Magazine u. dgl. im neuen Gebäude schaffen mußte. Dabei verbitterte ihm die Kargheit des sparsamen Königs die Ausführung unendlich, da sie ihn nöthigte, überall zu dem für ein monumentales Gebäude so unpassenden Verputz zu greifen. Nichts desto weniger hat der Meister hier einen Bau geschaffen, der wenigstens auf den ersten Blick von vorne überaus edel und charaktervoll aussieht, durch die Schönheit der großen Verhältnisse einen höchst bestechenden Eindruck idealer Erhebung macht. Der griechische Portikus über der prächtig componirten Freitreppe, welche die Räume dieses Gebäudes hoch über den Lärm und Schmutz des täglichen Verkehrs wegzuheben scheint, die grandiose Silhouette des-

selben versetzen uns alsbald in jene erhöhte feierliche Stimmung, in der allein man klassische Kunstwerke genießen soll. Es ist ein ächter Tempel der Kunst. Freilich hält dieser Eindruck nicht mehr Stich, wenn man die dem Gräcismus zu liebe so plumpe und monotone Bildung der Fensterreihen bei den Flügeln, die unglaublich nüchterne Rückseite sieht, oder gar bemerkt, daß die herrliche Freitreppe eigentlich gar nicht benützt wird, sondern die Eingänge theils unter ihr angebracht oder sonst versteckt sind, kurz daß man wie bei fast allen Schinkel'schen Bauten vor einer prächtigen Dekoration steht, der die nüchterne Wirklichkeit in keiner Weise entspricht. — Indeß muß man doch andererseits wieder zugeben, daß am Ende alle Kunst nur ein schöner Schein ist, und daß wenn dieser hellenische Tempelbau dem Sande der Mark, auf dem er errichtet ward, nicht entfernt angepaßt scheint, er doch eine Seite vom Charakter des damaligen preußischen Staats gerade dadurch außerordentlich scharf bezeichnet, daß er das Bewußtsein einer hohen Aufgabe, den Anspruch einer gewaltigen Zukunft trotz der kärglichsten Gegenwart keinen Augenblick aufgibt. Er ist auch einer jener Gesandten des großen Königs, die zwar keine Equipage hatten, aber so einhergiengen, als wenn ihnen hunderttausende folgten. Die heutige Zeit hat diesen stolzen Gang glänzend gerechtfertigt, der mit elenden Ziegeln und Mörtel kühn unternahm, es dem pentelischen Marmor gleichzuthun. Wie seine Berichte an den Intendanten Grafen Brühl und an den König selber beweisen, war sich Schinkel übrigens der Erhabenheit der Aufgabe wohl bewußt wie der kärglichen Mittel, mit denen er sie zu erreichen suchen mußte. Sagt er doch selbst in einem

solchen Bericht, „daß die Schönheit eines Gebäudes nicht in dem vorgebrachten Schmuck zunächst bestehe, sondern vorzüglich aus der Wahl der Verhältnisse erwachse;“ ebenso wie es unerläßlich sei: „daß der Charakter des Gebäudes sich von außen vollkommen ausspreche, und das Theater durchaus nur für ein Theater gehalten werden könne.“ Beides hat er in hervorragendem Maße erreicht, wie viel man im Einzelnen auch daran auszusetzen haben möge. Aber wenn man die gleichzeitig errichtete Glyptothek mit der armseligen Ausführung dieses Baues durch das viermal größere Preußen vergleicht, so kann man doch nicht umhin, zu finden, daß nichts so sehr die Erholung des preußischen Staates von den Wunden, die ihm der Krieg geschlagen, verzögert habe, als die entsetzliche Knauserei in allen Verhältnissen, die der ängstliche König einführte, und die alle öffentlichen Arbeiten jener Zeit charakterisirte, also auch jede Hebung der Gewerbe unmöglich machte.

Noch während der Arbeit am Theaterbau erhielt Schinkel den Auftrag, Pläne zu einer großen Kathedrale auszuarbeiten, welche der König zu errichten wünschte. Dem Wunsche des Monarchen entsprechend, componirte sie Schinkel im altdeutschen oder vielmehr gothischen Style und äußerte bei dieser Gelegenheit in seinen Berichten an den König: „Muthwillig und sich vornehm dünkend, ist seit langer Zeit schon das Fremdartige, Ausländische ergriffen und das schöne Nationalerbtheil zertreten, so daß, wer jetzt zur Besinnung gekommen, sich von seiner Nation weit abgeschnitten findet, von der schönen ursprünglichen Bildung unseres Volkes, die uns zwar in ihren Ueberbleibseln noch erquickt, die Sehnsucht dafür aber mächtig in uns aufregt.“

2*

Bei so deutlicher Empfindung des organischen Zusammenhanges aller gesunden Kunst mit dem Volkscharakter und der geschichtlichen Entwicklung gehörte in Wahrheit eine gute Portion romantischen Naturells dazu, um es vor sich zu rechtfertigen, daß er soeben beim Theaterbau bis zu den Griechen zurückgegriffen hatte. War hier indessen Schinkel nur dem Zuge der Zeit gefolgt, da er die antikisirende Periode ja nicht geschaffen, sondern vorgefunden hatte, so bleibt um so unbestreitbarer ihm das Verdienst, nach langem Irren zuletzt doch noch auf einen gesunderen Weg eingelenkt zu haben.

In einer zweiten Denkschrift über diesen Dombau sagt er dann noch: „Wenn Gott den Völkern neues Leben einhauchte, gegen den Untergang sich zu erheben, wenn er sie stark machte, die Freiheit zu erkämpfen, und wenn ein so großer Akt in der Weltgeschichte geschlossen ward, dann ist hernach das Edelste, was der Mensch beginnen kann, das Andenken einer solchen Zeit in religiösem Sinne recht festzuhalten und würdig zu ehren, und dazu ist nur ein Medium — die schöne Kunst." „Eine große und herrliche Handlung, durch die schöne Kunst erfaßt, hält sich in ihrer höchsten Reinheit durch Jahrtausende, und der Anblick großer Monumente führt uns das ideale Bild ganzer Nationen in die Gegenwart zurück." — Ganz vortrefflich und in unserer den Schulmeisterzopf so ganz wahnsinnig verlängernden Zeit doppelt treffend ist, wenn er dann weiterhin den Nutzen eines solchen Baus erörternd sagt: „Die Kunst kommt zuvörderst auf einem solchen Wege des Praktischen weiter, als durch hundertjähriges Lehren auf Akademien." Guter Schinkel, wenn du erst wüßtest, in welchem Maße wir jetzt Gesundheit, Thatkraft und Verstand ganzer Genera-

tionen und Mittel, um das Herrlichste zu schaffen, dieser Wuth der Schulmeisterei opfern!

Trotz aller schönen Reden kam indeß der Dom nicht zu Stande. Vor den Kosten der Ausführung schreckte der ängstliche, engherzige, allem Großen und Kühnen abgeneigte Charakter des durch langes Unglück verschüchterten Königs allemal zurück, dagegen uns Schinkel nunmehr das angenehme Schauspiel eines beständigen Fortschrittes und fortgesetzter größerer Vertiefung gewährte.

Um diese Zeit beschäftigte ihn auch die Restauration des berühmten Schlosses in Marienburg, dessen Conception er dem Dogenpalast wie den Rathhäusern der Niederlande weit vorzog. Auch hier aber trat die Kargheit der Mittel hindernd in den Weg, von dem mangelnden Kunstvermögen der Periode gar nicht zu sprechen, die es fast als eine Wohlthat betrachten ließe, daß wenig oder nichts geschah, wenn sie nicht eben dadurch so unmäßig verlängert worden wäre.

Alsbald nach Vollendung des Schauspielhauses und wohl in Folge des für die damalige Zeit immerhin glänzenden Gelingens dieser Unternehmung kam der Museumsbau zur Sprache, den man anfangs in das alte Akademiegebäude hatte verlegen wollen. Schinkel gerieth nun erst Angesichts der Schwierigkeiten jenes Baues auf die Idee der heutigen Gestaltung des Lustgartens und seines würdigen Abschlusses durch das Museum, eine Anlage, die unstreitig zu einer der Hauptzierden der Kaiserstadt geworden ist. Nach langen Unterhandlungen, die vorzüglich durch übrigens nur zu sehr berechtigte Einwendungen des Vorstandes der im Museum unterzubringenden Kunstsammlungen, des Hofraths Hirt, herbeigeführt wurden, konnte Schinkel

endlich an die Ausführung gehen und vollendete sie bis zum Jahr 1831 mit einem Kostenaufwande von etwa 800,000 Thalern.

Vorher aber und um sich zur Lösung dieser Aufgabe vorzubereiten, machte er im Sommer 1824 noch eine zweite Reise nach Italien in der Gesellschaft Waagens und des geheimen Finanzraths Keill, sowie des Medailleurs Brandt. Diesmal reiste der inzwischen zum Oberbaurath erhobene und des größten Ansehens genießende Meister mit einigem Luxus und hatte Gelegenheit, alles bequem zu sehen. Freilich zu einem eigentlichen Studium blieb keine Zeit, obwohl er mit seinem gewöhnlichen Fleiße auch hier vielerlei, wenn auch nur flüchtig zeichnete. Sein Tagebuch aus dieser Reise hat sich erhalten, giebt aber eigentlich mehr nur die persönlichen Erlebnisse als Kunsturtheile wieder, obwohl sich auch in letzterer Hinsicht manches Interessante findet. Ohne Zweifel hat dieser Ausflug auf die Composition seines Museums sehr günstig eingewirkt, ihn kühner dabei zu Werke gehen lassen. War für ein Gebäude, welches die Antiken enthalten sollte, die Wahl des griechischen Styls noch am ehesten zu rechtfertigen, so ist doch nicht zu läugnen, daß sie doch auch hier wiederum für die praktische Nutzbarmachung die schwersten Inkonvenienzen herbeigeführt hat. Der allerdings großartigen Schönheit der prachtvollen Colonnade der Vorderseite sind die praktischen Bedürfnisse in einem Maße aufgeopfert, das geradezu unglaublich erscheint. Selbst die Anlage einer pantheonartigen Rotunde in der Mitte für die Skulpturen ist alles eher als zweckmäßig, noch weniger waren es die jetzt ganz veränderten Räume für die Bilder. Alles Uebrige wurde in den lichtlosen Unterbau verwiesen.

Kann man also der Museumsfaçade wenigstens die Wirkung einer glänzenden Dekoration nicht absprechen, so berührt es doch ebenfalls unangenehm, daß man das sofort sieht, abgesehen von der Dürftigkeit des Materials und der gelegentlichen Roheit der Ausführung, die den Widerspruch zwischen Wollen und Können noch viel mißlicher hervortreten lassen als beim Schauspielhaus. Es wäre nebendem die größte Ungerechtigkeit, es Schinkel zum Vorwurfe zu machen, daß allerhand kleinliche Bedenken, noch mehr aber die herrschende Sparsamkeit so viele seiner schönsten Intentionen an dem Bau verpfuscht haben. Ebenfalls ist derselbe gerade dadurch zu einem charakteristischen Monument der Periode geworden, in der er entstand, daß er in jenem Mißverhältniß der kleinen Kräfte und großen Ansprüche das Zukunftsbewußtsein des Gemeinwesens, das ihn errichtete, erst recht schlagend ausspricht. Als Kunstwerk jedenfalls den gerechtesten Vorwürfen unterliegend, durch die schon erwähnten Malereien der Vorhalle überdieß sehr entstellt, und sicherlich noch weit weniger in allen Dingen harmonisch gelungen als die von Klenze viel früher gebaute Glyptothek, zeigt das Museum bei der Vergleichung mit jener doch wenigstens die so viel gewaltigere Triebkraft des Staates, der es für sich bauen ließ.

Um nun die Einrichtungen anderer Museen zu studiren, ward Schinkel 1826 auch noch nach Paris und London geschickt. Die Briefe an seine Frau von dieser in Gesellschaft des geistvollen Beuth unternommenen Reise zeigen, wie vielseitig gebildet der Mann war und wie er nach allen Seiten seine Fühlfäden ausstreckte. Nur über Politik hört man von ihm auch jetzt nie ein Wort. Um

so interessantere Aufklärungen geben jene Briefe über seinen Charakter, und die Liebe, mit der er an Frau und Kindern hängt, ist geradezu rührend. Die artistische Ausbeute der Reise ist freilich gering, da leider sein Tagebuch fehlt, in das er dergleichen eintrug. Man muß nun in seinem von Wolzogen gesammelten Nachlaß lesen, welche Mühe der arme Künstler nach seiner Rückkehr hatte, um für seinen Bau auch nur die nothwendigsten Verbesserungen des Materials, der Ausstattung 2c. durchzusetzen. Indeß noch weit bezeichnender für die damaligen, vielleicht auch für die heutigen Berliner Zustände ist der lächerliche Kampf zwischen den Gelehrten, der um die bloße Aufschrift des Gebäudes monatelang fortwüthete und bis vor den König gebracht wurde. Während die Herren Hirt, Böckh und Humboldt sich aber gegenseitig die gröbsten lateinischen Schnitzer vorwarfen, fiel es keinem ein, daß man die Aufschrift ja doch am klügsten deutsch machen würde für ein Gebäude, das aller Welt zugänglich sein sollte! Es ist ein unsägliches Sophistenthum, eine Mühle, die ewig klappert und niemals Mehl giebt, was einem da entgegentritt. Da lernt man begreifen, wie in dieser beständigen Friction — die übrigens heute Dank der unsterblichen Zanksucht der Deutschen noch gerade so in Berlin wie anderwärts fortdauert — der dazwischen gestellte Künstler so früh innerlich aufgerieben werden mußte.

Schon bei den idealen Aufgaben, die Schinkel im griechischen Style mit einem doch immer hervorragenden Talente zu lösen suchte, drängt sich einem sehr bald die Ueberzeugung auf, daß derselbe, der für ein Museum doch immer noch am geschicktesten ist, alsbald nicht mehr zureiche, sobald

man statt an ideale, an komplizirte praktische Aufgaben trete, während er wie die ganze griechische Kunst nur die einfachsten wirklich unübertrefflich schön zu lösen vermag, aber unsäglich spröd, arm und trocken jenen gegenüber wird. Es fällt einem das besonders bei den Entwürfen zu Schlössern, Kirchen und Wohnhäusern auf, die Schinkel nunmehr längere Zeit beschäftigten. So bei dem Projekt zu einem Schloßbau für den Grafen Potozky in Krescowice. Ist schon hier die ganze Architektur mit dem Lineal gemacht wie bei den Seiten und Rückenansichten des Museums und Schauspielhauses, so kann uns an diesem Projekt, aber auch nichts anderes für solche Monotonie entschädigen. Die griechische Architektur setzt zu der Auflösung derselben die reichste Verwendung von Skulptur und Malerei voraus, die aber ja bei uns nur in den allerseltensten Fällen möglich ist, wo man nicht neben jedes Fenster eine Nische mit einer Statue stellen oder die innern Wände mit Malerei bedecken kann. Ohne diese bleibt sie aber unleidlich nüchtern, ein Gerippe ohne Fleisch. Diese Beobachtung kann man an einer ganzen Anzahl Privathäuser machen, die Schinkel jetzt bald baute, bald nur projektirte. Sie sind fast immer unglaublich trocken, und nur in kleinen Villen wie Tegel u. a. m. hat er Erfreulicheres zu leisten vermocht, weil hier schon die Aufgabe eines Land- und Lusthauses eben eine idealere ist. Ohne Zweifel weil er dies fühlte, bediente er sich bei den verschiedenen Projekten zur Werder'schen Kirche, die jetzt entstunden, des Bogens- und Gewölbebaues, dem er ja schon bei der Mittelhalle des Museums nicht mehr entgangen war. Wie es denn überhaupt gar keinen vernünftigen Grund geben kann, den Gewölbebau, nachdem er

einmal erfunden ist, nicht zu benützen, während doch der Bogen an sich schon eine der schönsten und ausdruckvollsten architektonischen Formen ist. So hat er denn auch das Innere dieser Kirche einmal in einer der Markuskirche ziemlich ähnlichen Construction komponirt, freilich mit einer antiken Verzierung, die dem Ganzen allen christlichen, ja religiösen Charakter überhaupt raubt und eher an die antiken Bäder erinnert. Er drang denn auch mit all diesen Entwürfen nicht durch, die in einem so unlöslichen Widerspruche zu unserer ganzen Zeit, unserem Klima wie nationalen Charakter stehen, daß sie förmlich revoltiren, und mußte sich schließlich zu einem gothischen bequemen. Spricht er auch gothisch mit verzweifelt berlinerischem Accent, so wird es aber doch gerade dadurch national, wenn auch nüchtern und hart, und in aller Detailausführung leblos. Dafür ist aber die Construktion mit den nach innen genommenen Pfeilern und der Decke gut, das Aeußere freilich ziemlich reizlos, ob der Armuth an Verzierung, die der gothische Styl so wenig entbehren kann als der griechische. Irgend Schöpferisches hier zu entdecken, muß man allerdings so vernarrt in Schinkel sein wie es Einzelne ja heutigen Tags auch sind. Noch viel weniger glücklich ist das in einer Art von römischem Styl mit durchgehender Anwendung von Bogenfenstern in allen drei oder vielmehr fünf Etagen, aber vollkommen physiognomie- und charakterlos komponirte Theater in Hamburg, neben dessen Nüchternheit das Berliner Schauspielhaus freilich ein Ideal von edler Würde genannt werden muß. Weit erfreulicher und graziöser geriethen die beiden Wachthäuser am Potsdamer Thor, die auch in dieser Zeit entstunden, weil für solch

einfache Aufgaben die Formenwelt des griechischen Styls vollkommen ausreicht und der säulengetragene Portikus ihnen eine Anmuth sichert, die kaum auf andere Weise in gleichem Maße zu erreichen wäre. Daß diese kleinen Tempelchen preußischen Musketieren zur Wohnung dienen sollten, das war freilich ein Widerspruch wie ihn nur die Romantik zu verdauen vermochte. Es folgten nun wiederum eine gute Anzahl Kirchenprojekte, für Staupitz in der Lausitz, für die Oranienburger Vorstadt, für Potsdam und Malmedy, u. s. f., — alle aber sind sie in ihrer Antikisirung fast gleich unerquicklich. Es ist doch sehr verdächtig für sein Talent, daß ihm die Arbeiten in anderem als griechischem Styl so schlecht gelingen, während ein Semper gothisch und griechisch, ja byzantinisch nahezu gleich vortrefflich gebaut hat wie seine Renaissance. Besser gelangen jetzt einige Landhäuser, die er nur als Erdgeschosse behandelte, so Charlottenhof, wo freilich das griechische Schema mit dem säulengetragenen Portikus in der Mitte nicht zu verwüsten ist. Wenn aber erst alle Welt so bauen wollte, müßte einen schon die Monotonie zur Verzweiflung bringen. Nicht minder thut es hier die Magerkeit und Armuth des Details, der Ornamentik, der Ausschmückung überhaupt, wo die Erfindung von einer oft geradezu trostlosen Dürftigkeit erscheint.

Durch alle diese Projekte der letzten Jahre zieht sich nun unstreitig das Suchen nach etwas Neuem, das immer deutlichere Gefühl, daß man mit dem Griechenthum im Märkischen Sande und im neunzehnten Jahrhundert auf die Länge nicht fortkommen könne, da die Berliner durchaus keine Athenienser werden wollten und ihre Waden wie unser

Clima sich der Chlamys gleich hartnäckig widersetzten. Bei der nun beginnenden Entwerfung der Pläne zur Bauschule kam das endlich zum Ausdruck. Hier sollte etwas entschieden Neues geleistet werden. In der That greift Schinkel wenigstens auf den Terracottenbau zurück, in dem ja in Norddeutschland seit Jahrhunderten eigentümlich Schönes produzirt worden war und leitet mit großer und anerkennungswerther Consequenz die Formen aus ihm her. Auch verschmäht er den Gewölbebau nicht mehr. Das Lineal blieb freilich das Hauptorgan seiner baulichen Phantasie nach wie vor, nur daß es statt wie früher in horizontaler, jetzt vorwiegend in vertikaler Richtung gebraucht ward. So entstund wenigstens etwas, dem man Ernst und Charakter nicht absprechen kann, wenn auch um so eher jede Spur von Genialität oder Schönheit. Denn einförmig, nüchtern und trocken wie das Gebäude ist, noch mehr Kaserne als Schule, entschädigt es nicht einmal durch die angenehme Disposition der Räume. Der Grundplan, immer die schwächste Seite der Schinkel'schen Bauten, ist auch hier verfehlt. Muß man den Eingang schon mühsam genug suchen, so erregt das niedere und dunkle Vestibul, in welchem man erst nicht weiß, wohin man sich wenden soll, bis man sich endlich zum Treppenhaus findet, fast Entsetzen. Irgendwelche Gruppierung oder Abwechselung giebt es nicht in der tödtlichen Monotonie dieses Baues, die durch Nichts unterbrochen wird und der Erfindung eines Korporals Ehre machen würde. Man muß ihn mit neueren Anlagen dieser Art, z. B. mit Ferstels österreichischem Museum vergleichen, um sich des ungeheuer nachtheiligen Einflusses recht bewußt zu werden, den seine trostlose Phantasiearmuth auf die täglich in ihm verkehrenden Schüler

ausüben mußte, denen doch als erster Glaubensartikel lange Jahre gepredigt ward, daß dieser Bau ein Ideal von Schönheit und Zweckmäßigkeit sei, während nicht einmal die Hörsäle nach innen und die Corridore nach außen gelegt sind bei dem doch an einer der belebtesten Stellen der Stadt stehenden Gebäude. Das eine ist daher gerade so wahr als das andere; er ist ein trockenes Rechenexempel des Verstandes, an welchem auch nicht die leiseste Spur von künstlerischer Inspiration, sondern lediglich nüchterne Konsequenz zu entdecken ist.

Nach diesem nichts destoweniger von den Anhängern und Freunden des Künstlers über alles erlaubte Maß hinaus als ein Meisterwerk gepriesenen Bau entstund das Rathhaus in Zittau, für welches Schinkel sich sichtlich am Rathhaus von Siena und dem Palazzo Vecchio in Florenz inspirirte. Auch beim Palais des Grafen Redern am Brandenburger Thor, das in dieser Zeit entstund, sieht man diese florentinischen Einflüsse, obwohl sie hier zu einem weit minder erquicklichen Resultat führten. Weniger monoton ist Schloß Kurnik in seiner Art von Pseudo-Gothik. Auch der erste Entwurf zum Palast des Prinzen Wilhelm lebt noch von florentinischen Reminiszenzen; ihm folgten mehrere andere Entwürfe, von denen glücklicher Weise keiner zur Ausführung kam. Erquicklicher sind die Schlösser von Babelsberg und Glienike, obwohl man auch hier nie über die Empfindung wegkommt, daß die Anlage nichts mit dem Boden zu thun habe, auf dem jene Bauten stehen und daß man durchaus Orangen da ziehen wolle, wo nur Rüben und Kartoffeln gut gedeihen. Es folgten nun die Packhofsgebäude, die Schinkel ganz verständig und charaktervoll gestaltete, obwohl man auch hier wie bei seinen berühmten Thoren sicherlich nicht

daran denken darf, wie die Italiener, z. B. Sanmicheli dergleichen Aufgaben gelöst haben, was man z. B. doch bei Semper recht gut wagen kann. In dieser Zeit, um 1834, hat Schinkel auch die Nikolaikirche in Potsdam mit einer großen Kuppel nach dem Schema von St. Peter in Rom gebaut, die trotz einiger nicht eben vortheilhaften Veränderungen doch immer noch imponirend wirkt, während der Unterbau, der sein Licht durch unsinnig riesige halbrunde Fenster auf beiden Seiten empfängt, sehr verunglückt ist. Wenn man sich immer wieder aufs neue wundert, solch auffallende Häßlichkeiten in den Schinkel'schen Projekten zu finden, so geräth man bald auf die Vermuthung, daß der jetzt allmählig überbeschäftigte Mann niemals mehr zu einer rechten Durcharbeitung seiner Projekte gekommen sei, da gerade die Übereinstimmung aller Theile mit dem Ganzen das ist, was man am häufigsten vermißt. Auch griff er jetzt oft zu sehr gewagten Constructionen von Gußeisen, ja führte selbst ornamentale Theile in demselben aus, deren Magerkeit dann natürlich den unangenehmsten Eindruck macht. So entstund auch eine Anzahl Entwürfe zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, bei denen man nur froh ist, daß sie nicht zur Ausführung kamen, da ihr Geist in dem unglücklichen Siegesdenkmal für 1866—70 noch bedenklich genug spuckt. Man braucht sie nur mit dem herrlichen Rauch'schen Monument zu vergleichen, um sich sofort klar darüber zu werden, was lebendige, und was bloß todte, reflektirte Kunst sei. Merkwürdig ist auch, daß die größte Disharmonie mit der Umgebung den Romantiker ebensowenig abschreckte, als die mit den Menschen, welche seine hellenischen Gebäude bewohnen sollten. So würde einer dieser Entwürfe,

der neben dem Schloß gedacht ist, durch seine übertriebenen Maße Schlüters Meisterwerk unbedingt ruinirt haben.

Weit anmuthender als diese fieberhaften Ausgeburten einer überhetzten und im Grunde armen Phantasie sind einige andere Bauten in dieser Zeit, so die Orangerie und das Gartenhaus in Charlottenhof, wo des Künstlers ohnehin weit mehr malerisches als konstructives und plastisches Talent zu seinem Recht kam. Hier hat er durch seinen Geschmack in Verbindung landschaftlicher mit architektonischer Schönheit immerhin Erfreuliches geleistet. Dennoch wird er auch da unerquicklich, sobald er über ein bestimmtes Maß hinausgeht, wie gerade das so vielgerühmte Projekt zur Villa Orianda in der Krim beweist, bei dem man alsbald begreift, daß die Kaiserin nicht wohnen mochte in solchem Bau, der für unsere heutigen Lebensgewohnheiten ein Ideal von Unbequemlichkeit geworden wäre. Offenbar hatte Schinkel die antiken Villen, wie sie etwa Plinius beschrieben, im Sinne und vergaß, daß wir ganz andere Sitten haben. Ungefähr dasselbe kann man von einem Projecte zur Residenz des Königs Otto auf der Akropolis sagen, obwohl es viel besser und reicher entwickelt ist, abgesehen von der Impietät, die darin liegt, diesen heiligen Platz durch moderne Bauten entweihen zu wollen. Das Projekt zur Villa Wittgenstein endlich leidet an einem bedenklichen Mangel an Schönheit.

In all diesen Entwürfen bleibt eben Schinkel doch weit hinter seinen Nachfolgern Hansen und Semper zurück, die ihm auch an eigentlich architektonisch gestaltender Kraft überlegen sind wie an Stylgefühl. Er ist durch sie in aller und jeder Beziehung überholt. Kann uns aber selbst Hansen

mit seinem so vortrefflich komponirten als ausgeführten Parlamentshaus nicht über die Empfindung hinwegheben, daß das eben doch ein von Willkürlichkeit nicht freier, wenn auch noch so talentvoller Versuch, aber ganz und gar nicht das Ergebniß einer aus den historischen und nationalen oder lokalen Bedingungen mit Nothwendigkeit sich ergebenden Formenbildung sei, so ist es sein Berliner Vorbild noch viel weniger im Stande.

Nichtsdestoweniger hat Schinkel, obwohl man ihm gerade die geniale Ursprünglichkeit, die eigentlich schöpferische Kraft absprechen muß, doch eine ganz ungeheure Wirkung wenigstens in Preußen und Norddeutschland ausgeübt. Leider nur hielt dieselbe alle gesunde Stylentwicklung in der Baukunst weit mehr auf, als daß sie dieselbe gefördert hätte. Bei der außerordentlich anregenden Kraft, der Begeisterung und Ueberzeugung des Mannes, dessen Thätigkeit sich auf alle Zweige der Kunst wie selbst des Kunstgewerbes erstreckte, gelang es ihm, ein ganzes Menschenalter lang, von 1810 bis 1840 nicht nur in Preußen die gesammte Kunstübung vollständig zu beherrschen und fast jedem Erzeugniß dort die Spuren seines Geistes aufzudrücken, sondern auch noch weit darüber hinaus Einfluß zu äußern. Dieses forcirte Griechenthum an der Spree, das er nicht sowohl einführte als durchsetzte, bildet eine der merkwürdigsten, wenn auch ungesundesten Episoden in unserer deutschen Kunstgeschichte wie in dem Aussehen Berlins noch heute, da doch schon mehr als ein Menschenalter darüber hingangen ist. Ja selbst die so nachtheilige Herrschaft der Archäologen und Kunstgelehrten in Berlin ist in ihrer Entstehung auf ihn zurückzuführen, wie sie mit ihrer Unfruchtbarkeit, ihrem todten Wissen, dem Können

überall Licht und Luft abgräbt, der natürliche Gegner alles lebendigen Schaffens ist. Erst Sempers Genie gelang es, dieser falschen Richtung wenigstens im übrigen Deutschland ein gründliches Ende zu bereiten, indem er gesundere Grundsätze über Stylbildung in Umlauf setzte. Schinkel aber, dessen große persönliche Beliebtheit offenbar sehr viel zu diesem ungeheuren Erfolg beitrug, ward in Folge von Ueberanstrengung schon 1839 von einem Gehirnleiden befallen, welches seinem Leben am 9. Oktober 1841 ein Ziel setzte.

Seine Zwecke wie die Unmöglichkeit der Erreichung derselben hat er selbst am besten in den Erläuterungen ausgesprochen, mit welchen er die Uebersendung des Bauprojektes der Villa Orianda an die Kaiserin Alexandra begleitete: „Ich folgte dem einfachen, erhabenen Style der rein griechischen Kunst, die durch eine ungestörte Entwicklung jedes fremde Element von sich abwies und dadurch, im Gegensatze mit moderner Kunst für uns den Charakter der Unschuld bewahrend, sämmtliche geistige Kraft und Talent auf die innerste Ausbildung der Einzelheiten in jeglichem Teile der Kunst verwendet. Dieser ganze ideale Styl ist aber mit vielen neuen Lebensverhältnissen ganz direkt in Widerspruch; er mußte also freilich vermittelnd modifizirt werden," . . . . . was nur leider aber gerade beim Einfachen und Unschuldigen noch viel weniger angeht als beim mannichfach Zusammengesetzten und Reichen.

Unter den unzähligen Beispielen in der Kunstgeschichte, wo die Zeitgenossen eines besonders willensstarken Mannes dessen vielseitige Bildung, Geist und Verstand, Thatkraft und Rührigkeit für Genie nahmen, ist Schinkel unstreitig eines der überraschendsten und interessantesten.

XXXIV.

Leo von Klenze.

Das Auftreten des Königs Ludwig in der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts fordert zu immer größerer Bewunderung heraus, je weiter unsere Zeit sich von der seinen entfernt, je ruhiger und unparteiischer man es betrachtet und in all seinen vielfachen Wirkungen verfolgt. Wir alle, die wir Zeitgenossen dieses merkwürdigen Fürsten waren und ihn persönlich gekannt haben, standen lange unter dem Banne der oft nicht gerade erhebenden Eindrücke der zweiten Lebenshälfte dieses so reich begabten als trotz aller gelegentlichen Verirrungen doch schon durch seine Wärme und Natürlichkeit ungewöhnlich anziehenden, aber auch zum Widerspruch reizenden Mannes und vermochten uns lange nicht davon zu befreien. Nur allmählig, nachdem man seine menschlichen Schwächen vergessen hat, hebt sich seine wahre Gestalt in ihrer gewaltigen Bedeutung aus den Nebeln, die sie lange für uns verdunkelten. Um sein ganzes Verdienst zu ermessen, muß man ihn mit seinen, viel größere Staaten regierenden, fürstlichen Zeitgenossen

vergleichen. Dann wird man bald seinem großen Sinn, seiner glühenden Begeisterung für alles Schöne und Ideale, seiner grenzenlosen Aufopferungsfähigkeit für dasselbe, seiner eisernen Beharrlichkeit in der Ausführung aller Pläne, seinem klugen Zusammenhalten der Mittel, durch das er so unglaublich viel erreichte mit Summen, die uns heute lächerlich gering erscheinen, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Vorab wird man seine ächt deutsche Gesinnung bewundern lernen inmitten einer in den obern Schichten gründlich verderbten und verlotterten, vollständig charakterlosen, in den untern unglaublich rohen und verwahrlosten, durch dreihundertjährigen Despotismus und die heilloseste Pfaffenherrschaft geistig aufs tiefste heruntergebrachten Bevölkerung! Man muß endlich, was er in seinem kleinen Königreich mit den beschränktesten Mitteln, unter dem wüthendsten Widerspruch eines bald französisch angehauchten, oder kosmopolitischen, bald ebenso bornirten als engherzigen und gründlich philiströsen Liberalismus an großartigen Kunstunternehmungen hervorrief, mit den so unendlich dürftigen Resultaten vergleichen, die gleichzeitig in Berlin, den völlig nichtigen, ja maßlos erbärmlichen, die in Wien bis zum Jahr 1848 erzielt wurden, um sein ganzes Verdienst zu ermessen. Und selbst das wenige, was dort für Kunst geschah, wäre ohne sein glänzendes Beispiel nie gethan worden!

Der Protestantismus, so segensreich er für Deutschland und das deutsche Volk sich erwiesen, hat unstreitig die Folge einer zu einseitigen Pflege der Wissenschaft auf Kosten der Kunst in unserer nationalen Culturentwicklung gehabt, die mit der Gefahr verbunden war, daß wir nur zu gelehrten Barbaren würden, was gar viele unserer Gebildeten heute noch sind.

Nirgends trifft man bis in die neueste Zeit so grobe, unausgebildete Sinne neben reichem, aber eben dieser Rohheit der Sinne halber unfruchtbarem Wissen. Das war aber nicht immer so in Deutschland, es ist wesentlich eine Folge des Ueberwiegens einer einseitig wissenschaftlichen Bildung und verhielt sich noch im sechzehnten Jahrhundert ganz anders.

König Ludwig hat darum das unermeßliche Verdienst, der bildenden Kunst und ihren Trägern erst wieder zu einiger Achtung bei uns verholfen, der Nation begreiflich gemacht zu haben, daß die Erzeugung des Schönen und der Sinn dafür ein gewaltiges Cultur-Element seien. Seine Thätigkeit aber ward vor allem außerordentlich fruchtbar dadurch, daß er mit scharfem Blick vollkommen richtig einsah, wie sein eigenes bayerisches Volk für Kunst weit mehr begabt sei, als für die Wissenschaft. Wenn man es aber im allgemeinen Wettkampf der Welt zu etwas bringen will, so muß man die Anlagen pflegen, die man besitzt, nicht die, welche einem fehlen. Man hat in Bayern nach seinem Abtreten angefangen, ungeheure Summen an dies letztere Bestreben zu wenden, ohne wirklich entsprechende Resultate damit zu erzielen. Drei Universitäten, die zehnmal mehr verschlingen als man in unseliger Verblendung selbst jetzt noch auf Kunst verwendet, sie haben dennoch die Wissenschaften nicht zu einer anderen als einer Treibhaus-Blüthe zu bringen vermocht, während auf dem, was König Ludwig geschaffen, die ganze heutige so überraschende industrielle Entwicklung des Landes beruht, die Kunst bis zur Stunde die Lehrerin des Gewerbes bei uns geblieben ist wie die Quelle seines wachsenden Wohlstandes. Trotz der Bevorzugung der Wissenschaft durch den Staat blüht die Kunst

dennoch ungleich mehr als jene, und man wird zehn berühmte Künstler auf einen berühmten Gelehrten zählen, die das Land hervorgebracht hat. Man kann eben eine ungewöhnlich phantasievolle, ganz vom Gemüth beherrschte Bevölkerung nicht nach Belieben durch Schulmeisterei in eine vorwiegend verständige, reflektirende umschaffen.

König Ludwig hat aber auch mit fester Hand das ungeheure Anwachsen und die verderbliche Herrschaft jener Bureaukratie verhindert, die jetzt Dank den vereinten Bemühungen des ämtersüchtigen Liberalismus und der regierungslustigen Vertreter der „Wissenschaft“ wie eine giftige Schmarozerpflanze dem Baum des Volkslebens die besten Säfte entzieht und so oft das fruchtbarste Schaffen mit ihrem erstarrenden Formalismus erstickt. Für leeren Prunk hatte endlich der auf bleibende Schöpfungen gerichtete Geist des Königs ebensowenig Sinn als für die heutige Vielschreiberei.

Man kann aber nicht von König Ludwigs Kunstthätigkeit sprechen, ohne in erster Linie des Mannes zu gedenken, der ihm wie kein anderer, auch Cornelius nicht, als ungewöhnlich begabter Hülfsarbeiter in all seinen Kunstunternehmungen zur Seite stand: Leo's von Klenze. Daß hier ein ausgesprochener Classizist dem Romantiker, ein kühler, berechnender Norddeutscher dem tiefer und phantasievoller angelegten, zum Herrschen gebornen Süddeutschen auf dem Throne als begabtes ausführendes Werkzeug sich darbot, war bei der Charakteranlage beider Männer unleugbar ein großer Gewinn. Auf die geistige Richtung König Ludwigs hat Klenze offenbar wenig oder gar keinen Einfluß gehabt, desto größern aber auf die Ausführung seiner Absichten. Das aber kann gar keinem Zweifel unterliegen,

daß die Einwirkung des berühmten Architekten im Ganzen eine außerordentlich vortheilhafte war. Am deutlichsten hat sich das gezeigt in den Jahren, wo Gärtner Klenze in der Gunst des Königs wenigstens theilweise verdrängt hatte, und wo denn auch absolut nichts recht Gelungenes mehr zu Stande kommen wollte, bis er wieder auf ihn zurückgriff. Nicht nur sind vor allem seine Bauten die besten, da er an eigentlich konstruktivem Talent allen Zeitgenossen, selbst Schinkel sehr überlegen ist, sondern sein klassisch gebildeter Geschmack wirkte auch sonst meist sehr vortheilhaft auf den durch sein Urtheil nicht wenig beeinflußten König ein. War er doch der einzige Mensch in der Umgebung desselben, der ein wirklich großes Kunstleben in Paris gesehen hatte und durch eine, wenn auch nicht an die Sempers hinreichende, doch immerhin ungewöhnlich reiche Bildung, wie seine große Welterfahrung und Menschenkenntniß in den Stand gesetzt war, größere Gesichtspunkte für die Betrachtung zu gewinnen als die ganz persönlichen, wie sie die meisten Maler gewöhnlich haben, die darin ganz den Frauen gleichen. — Das war aber um so wichtiger, besonders in allen Personenfragen, als König Ludwig bei aller Ueberlegenheit des Geistes und Größe des Sinnes doch kein eigentlicher Kunstkenner, sondern durchaus darauf angewiesen war, sich hier auf das Urtheil Anderer zu verlassen. — So weit man das zu verfolgen im Stande ist, hat aber Klenze den König meistens gut berathen, von einzelnen Irrthümern abgesehen, wie sie in einer so durchaus unkünstlerischen Periode und bei seiner eigenen ganz in der mehr plastischen als malerischen Anschauung der David'schen Schule befangenen Bildung unvermeidlich waren. Ueber-

dieß in einer Zeit und Umgebung, wo es wohl Talente gab, aber eigentlich Niemand etwas ordentliches gelernt hatte, die Technik aller Künste in einem unerhörten Zustand der Verwilderung sich befand. Doch das Weitere mag sich aus der Erzählung des Lebenslaufes selber ergeben. Leider muß ich dieselbe mit dem Geständniß beginnen, daß ich Klenze trotz dreißigjährigen Nebeneinanderlebens in derselben Stadt, und trotzdem ich fast alle seine Schöpfungen entstehen sah, niemals persönlich kennen zu lernen gesucht habe. — Hauptsächlich wegen des auch auf mich übergegangenen bornirten Vorurtheils der Künstler gegen ihn, der sich längst von allem näheren Umgang mit denselben zurückgezogen hatte. Dazu gab es sicherlich ausreichende Gründe, sowohl in seiner den Meisten überlegenen feinen Weltbildung als wegen der schwierigen Stellung des, wie Jedermann wußte, bei der Vertheilung der Arbeiten höchst einflußreichen Mannes. — Ich bin also bei der Erzählung lediglich auf die mit dankenswerther Bereitwilligkeit gegebenen Mittheilungen seiner Freunde und Angehörigen, sowie darauf angewiesen, sie durch meine persönliche Beobachtung des mir jahrelang fast täglich begegnenden Mannes zu ergänzen. — Für manches Thatsächliche habe ich dann noch Regnets Biographie benützt, deren Autor Mittheilungen noch von Klenze selber erhalten hatte.

Leo von Klenze ist den 29. Februar 1784 als der Sohn eines Gutsbesitzers und Beamten in Bokenau bei Hildesheim geboren. Die Familie stammt aus dem Mecklenburg'schen. — Er besuchte das Carolinum in Braunschweig und sollte wie sein Vater Jurist werden. — Schon nach zwei Jahren gieng er zur Fortsetzung seiner Studien

1800 nach Berlin, wo er aber, der angebornen Neigung folgend, bald statt der Universität die Bauakademie besuchte und dort den Unterricht des genialen, leider kurz darauf gestorbenen Professors Friedrich Gilly genoß. Jedenfalls aber noch viel mehr den seines ebenso eifrigen als geistvoll lebendigen Schülers und Nachfolgers Schinkel, der auf seine künstlerische Richtung um so mehr von Einfluß sein mußte, als er mit ihm, dem nur drei Jahre älteren Genossen, die ganze Zeit seines Berliner Aufenthaltes bis 1803 zusammenlebte. In diesem Jahre gieng Schinkel nach Italien, Klenze aber, nachdem er die Einwilligung seines Vaters erhalten, sich ganz der Kunst widmen zu dürfen, nach Paris. Das ward entscheidend für ihn und alle seine Werke zeigen, wie die dortigen Eindrücke vielfach bestimmend auf ihn gewirkt haben. Es ist das natürlich neben der unglaublichen Aermlichkeit der damaligen Berliner Verhältnisse und ihrer aus altem, aber wenigstens naturwüchsigen Zopf und der neuesten Begeisterung für die Antike, die man sich ja auch erst bei Winkelmann und Mengs geholt, gemischten ungesunden Kunstübung. Da konnte das immerhin großartige, auf dem Fundament eines ruhmvollen nationalen Lebens aufgebaute Kunsttreiben in Paris eines imponirenden Eindrucks nicht verfehlen. Das Empire fing eben an, sich seinen eigenen Styl zu bilden, welcher vor dem Berliner nüchternen und dürftigen Hellenismus doch wenigstens den Vorzug einer gewissen, der des römischen Kaiserreiches nachgeahmten, wenn auch ziemlich barbarischen Wucht hatte, wie man sie heute noch an der Börse und der Madeleine, seinen beiden Hauptmonumenten, studiren kann. — Jedenfalls lernte er erst dort, wenn nicht gut, doch über-

haupt zu bauen, statt blos auf dem Papier, wie dieß Schinkels unglückliches Loos noch viele Jahre lang blieb. Zunächst besuchte Klenze die polytechnische Schule und genoß da den Unterricht Durands und Perciers, später auch den von Bourgeois für dekorative Malerei. Vortheilhaft kann man des Letzteren Einfluß allerdings nicht nennen; die Kälte und Farblosigkeit der Dekoration des Empirestils ward Klenze trotz aller Anstrengung im Gegentheile sein Leben lang nie mehr ganz los. Von Paris aus besuchte er auch noch England, wo er freilich nicht viel lernen konnte und gieng dann nach Italien, das er nun mehrere Jahre lang nach allen Richtungen durchstreifte und zahlreiche Studien dort machte. Er hat es später noch fünfundzwanzigmal besucht und seine reiche archäologische Bildung großentheils dort geholt. Am meisten fesselten ihn indessen nicht die Bauten der Renaissance, von denen ihn blos die Palladio's lebhafter beschäftigt zu haben scheinen, sondern die Reste der antiken, besonders der griechischen Kunst in den Bauten von Pästum, Girgenti und besonders Selinunt, über dessen, wie den tuskischen Tempelbau er später auch Abhandlungen publizirte. Nicht minder zog ihn Pompeji an, dessen dekorative Kunst er in seiner Weise möglichst genau studirte. Von selbständigen Arbeiten stammt aus dieser Zeit der Entwurf zu einem Denkmal Luthers. In Turin machte er denn auch seiner späteren Gattin Bekanntschaft, so daß er, wie Cornelius, durch seine Verbindung mit einer Italienerin nunmehr für immer an das schöne Land gefesselt blieb.

In Genua hatte Klenze einen italienischen Edelmann kennen gelernt, der bald darauf in die Dienste des neu-

gebackenen Königs Jerôme trat und seine Stellung dazu benützte, die Berufung Klenze's nach Kassel zu veranlassen. Bei der vollständigen Aussichtslosigkeit in dem durch die unaufhörlichen Kriege verwüsteten Deutschland anderswo Beschäftigung zu finden, blieb ihm keine Wahl, als anzunehmen, was sich bot. Er gieng also bald dahin ab, und ward 1808 zum Hofarchitekten, dann 1810 zum Hofbaudirektor ernannt. Obwohl er Pläne zu allen möglichen Gebäuden entwarf, so hat er doch dort kaum viel zu thun bekommen, wenn nicht Dekorationen für die Feste des „Königs Lustik" zu besorgen und was dergleichen Hofdienste mehr waren. Um so mehr war dieses ganze Leben in Cassel aber in außerordentlichem Grade dazu geeignet, sowohl den Charakter auszubilden, als die Formen abzuschleifen und die Weltkenntniß zu vermehren. Das höfisch glatte, gewandte Wesen ist Klenze denn auch zeitlebens geblieben, um so mehr, als er auch innerlich eine vornehme, klug zurückhaltende Natur von großer Selbstbeherrschung war, der selbst eine gewisse westphälische Schlauheit durchaus nicht fehlte. Mehr als irgend ein anderer ist der Beruf der Architekten dazu angethan, dieß weltmännische Wesen auszubilden, das man deßwegen bei ihnen auch viel häufiger findet, als bei allen anderen Künstlern. Daß Klenze dasselbe in so hohem Grade besaß, war wohl ein Hauptgrund seines leichten Fortkommens und seiner auffallenden Beliebtheit in allen höheren Kreisen, wo man vor allem bequeme Umgangsformen verlangt. Nicht minder aber auch war es ein Hauptmotiv der stillen oder lauten Abneigung seitens der Künstler gegen ihn, die ihm seine dießfallsige Ueberlegenheit nie verziehen, so daß die Entfremdung bald

eine gegenseitige ward; begieng er doch überdieß das unverzeihliche Verbrechen, weder überhaupt zu kneipen, noch auch nur Bier zu trinken, — Grund genug, um ihn von seinen Kunstgenossen vollkommen zu isoliren und seinen Charakter schwer zu verdächtigen! Die unbedingt beste Autorität darüber, Cornelius, hat ihm aber doch später selber, trotz aller offenen Gegnerschaft, das Zeugniß geben müssen, daß er sich immer — auch gegen ihn — als ein vollendeter Gentleman betragen habe. Daß Klenze vollends seine künstlerischen Ueberzeugungen jemals geopfert hatte, davon ist überhaupt gar nichts nachzuweisen; er benützte seine natürliche Beredsamkeit und seine weltmännische Ueberlegenheit zwar dazu, Andere zu seinen Meinungen zu bekehren und seine Absichten durchzusetzen, ohne aber Grundsätze und Meinungen jemals charakterlos zu wechseln.

Das Jahr 1813 machte unserer nationalen Schmach ein Ende sammt der Herrschaft des Königs Jerôme und setzte freilich auch dessen Architekten an die Luft. Klenze wendete sich nun rasch gefaßt dem Wiener Congreß zu und bot demselben das Projekt zu einem großen Siegesdenkmal an. Dasselbe zeigt einen riesigen pyramidalen Stufenbau, der einen dem Parthenon ähnlichen Tempel trägt und an den vier Ecken mit kolossalen Trophäen geschmückt ist. Das Projekt war das Vorbild der späteren Walhalla, nur daß das Innere nach Klenze's Meinung auch die sterblichen Reste der gefallenen Helden aufnehmen sollte.

Auf der Durchreise in München hatte ihn der damalige Kronprinz Ludwig kennen gelernt, der gleich Gefallen an dem geistvollen und gewandten jungen Manne fand. Ziemlich aussichtslos, wie er es jetzt war, benützte er die

Gelegenheit seines Aufenthaltes, sich um eine Offiziersstelle bei der Gendarmerie zu bewerben. Es gelang ihm das ebensowenig, als sein Projekt am Wiener Congresse zur Annahme zu bringen. So gieng er denn nach Paris zurück, um dort Beschäftigung zu suchen, weil die Besiegten immer noch mehr für die Kunst thaten als die Sieger und dadurch ihr Prestige über die Welt sehr rasch wiedergewannen.

In Paris aber erhielt er jetzt auf Veranlassung des Kronprinzen einen Ruf nach München als Hofbauinspektor. Nun betheiligte er sich auch alsbald an einer Concurrenz, welche derselbe ausgeschrieben hatte für Pläne zu einem Gebäude, in welchem er seine plastischen Schätze unterzubringen gedachte. Das führte ihn noch 1814 zu einer ersten Studienreise nach Griechenland, wo die ersten Skizzen zu diesem Gebäude, wie zur späteren Walhalla entstanden zu sein scheinen. Aus dieser Wettbewerbung gieng Klenze als Sieger hervor. Damit war sein Glück ein für allemal begründet; denn er wurde nun sofort mit der Entwerfung der Detailpläne für diese Glyptothek und dann 1816 mit der Ausführung des Gebäudes selber betraut. In Berlin besann man sich von da an noch zehn Jahre, bis man sich endlich zum Schinkel'schen Museumsbau entschloß, ja man wäre ohne König Ludwigs Beispiel wohl gar nie dazu gekommen. Vergleicht man nun diese beiden Hauptwerke der zwei Jugendfreunde mit einander und nimmt man vollends bei Klenze die Pinakothek dazu, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß ihm der Preis gebührt. Die Glyptothek ist auch heute noch, trotz einzelner kleiner Mängel, ebenso ein Meisterstück von Zweckmäßigkeit, als das Museum eines vom Gegentheil, und spricht dabei ihre Bestimmung nicht

weniger edel und viel charakteristischer aus als jenes. Die Pinakothek endlich hat bekanntlich allen später erbauten Gallerien, der Dresdener, Wiener, Casseler, Frankfurter, Petersburger rc. in ihrer vortrefflichen Raumdisposition zum Muster gedient, während sicherlich nie Jemand auf die Idee kam, die des Schinkel'schen Museums nachzuahmen.

Allerdings ist der wunderbar weihevolle Bau der Glyptothek auch Klenze's beste Leistung geblieben, es ist ein Hauch von jugendlicher Wärme und Idealität über sie ausgegossen, die der Meister nicht wieder erreicht hat, auch bei Gebäuden nicht, die, wie die Walhalla, den griechischen Styl viel tadelloser wiedergeben, aber nicht so sehr den griechischen Geist. Es ist das nur eine weitere Bestätigung der alten Erfahrung, daß die correctesten Gebäude durchaus nicht die anziehendsten und lebendigsten sind, sondern daß gerade denen der Uebergangsstile diese Eigenschaft weit eher zukommt. Der nur ein Erdgeschoß ohne Fenster zeigende, in der Mitte durch einen Portikus geschmückte, quadratische Bau umschließt einen kleinen Hof, von dem aus die Säle das Licht erhalten, bis auf zwei, die Kuppelbeleuchtung haben. Eine fortlaufende, in sich wiederkehrende Reihe von Gemächern enthaltend, die ohne viele Stylskrupel meist gewölbt sind, eignet sich diese Eintheilung ungemein glücklich zur beabsichtigten Darlegung der allmäligen Entwicklung der Skulptur. Das unendlich einfache und doch so überaus ansprechende Aeußere des ganz aus weißem Marmor ausgeführten, auf drei großen Stufen ruhenden, mit Nischen, welche die Statuen der berühmtesten Bildhauer enthalten, statt der Fenster geschmückten, durch ein mächtiges Dachgesims mit Attika abgeschlossenen Baues erhält durch den

von acht jonischen, sonderbarerweise nicht kannelirten Säulen getragenen Portikus in der Mitte ein um so idealeres Gepräge, als das Verhältniß der beiden Flügel zu diesem Portikus außerordentlich gut getroffen ist. Derselbe wird zugleich durch Schwanthalers beste Arbeit, ein in ächt hellenisch heitererem Geiste gedachtes Giebelfeld geschmückt, welches die Pallas darstellt, umgeben von den Repräsentanten der verschiedenen Zweige antiker Bildnerei. Klenze aber zeigt hier auch seine beste künstlerische Eigenschaft, den überaus feinen Sinn für wohlthuende Verhältnisse, im glänzendsten Lichte. Die geheimnißvoll feierliche Abgeschlossenheit des doch die ruhigste Heiterkeit athmenden, fensterlosen Baues läßt denselben sofort als das Gehäuse eines überaus kostbaren Inhalts erkennen und wirkt in der wunderbaren Umgebung des nur noch durch zwei ähnliche Gebäude begränzten, auf der vierten Seite durch Baumgruppen abgeschlossenen weiten Königsplatzes geradezu unwiderstehlich, ja macht den letztern durch die so edle als vornehme, allen leeren Prunk verschmähende Haltung zweifellos zu einem der schönsten Plätze der Welt.

Am wenigsten ist allerdings die Dekoration des Innern zu loben, da sieht man, daß auch der Beste nicht über seine Zeit hinaus kann und wie besonders der Architekt eben gar sehr an seine ausführenden Organe, speciell an den Zustand des Kunsthandwerks gebunden ist. Dieser war aber im damaligen München der denkbar schlechteste, alle Detailarbeit an Thüren, Fenstern, Decken, Fußböden ist daher mangelhaft, besonders die vergoldeten Stukkaturen der weißen Deckengewölbe sind meistens unangenehm schwer und plump, weit mehr im Empire, als im ächt römischen

Stil ausgefallen. Ebenso ist der Stukmarmor der Wände meist schlecht gefärbt und viel zu hell, so daß die an den Wänden aufgestellten Statuen oft ungenügend beleuchtet erscheinen. Selbst die beiden Säle mit den Cornelianischen Bildern zeigen in Beziehung wenigstens auf ihre coloristische Wirkung alles mögliche eher als klassische Feinheit. Trotz solcher unleugbarer Mängel ist nichtsdestoweniger die ganze Disposition der Räume in ihrer Berechnung auf den Inhalt so glücklich, daß die Glyptothek auch hier alle ihre moderneren, meist überfüllten Colleginnen immer noch weit übertrifft. Der epochemachende Bau wurde vom Kronprinzen ganz aus eigenen Mitteln aufgeführt und er soll zu diesem Zwecke selbst ein Anleihen bei seiner Stiefmutter gemacht haben, da der Vater seine Kunstliebhaberei durchaus nicht theilte, die Münchener Philister aber über solche Verschwendung die Hände überm Kopf zusammenschlugen. Gebärdeten sie sich doch noch ein Menschenalter später bei solchen zum Schmuck ihrer Stadt bestimmten Bauten so, als würde jedem Einzelnen von ihnen das Geld dazu aus der Tasche gestohlen, statt einzusehen, daß deren absolute Leere durch diese Unternehmungen erst gefüllt wurde. Erst die neueste Zeit hat diese barbarische Thorheit allmälig beseitigt. — Man darf eben in Deutschland noch mehr als anderwärts des engherzigsten Widerspruches immer sicher sein, sobald man nach irgend einer Seite hin schöpferisch und reformirend auftritt. — Deßhalb werden auch alle diese Reformatoren bei uns mit Nothwendigkeit despotisch.

Die beabsichtigte malerische Ausschmückung der Glyptothek machte nun beim Fortschreiten des Baues nöthig,

sich nach Künstlern umzusehen, die derselben gewachsen wären. Bei seinem berühmten Besuch in Rom 1818 hatte der von Klenze begleitete Kronprinz die neuausgeführten Fresken der Casa Bartholdy gesehen, Cornelius selber kennen gelernt und ihm, angezogen von dessen Persönlichkeit, jene Ausschmückung übertragen. Es ist mir nicht festzustellen gelungen, wie weit Klenze an dieser folgenreichen Wahl betheiligt war, wahrscheinlich hat neben ihm Niebuhr, dann der großes Zutrauen mit Recht beim König genießende Bildhauer Martin Wagner dabei den Ausschlag gegeben. Zum mindesten aber hat Klenze ganz gewiß nicht opponirt, da es sonst sicherlich nicht dazu gekommen wäre. Indeß zeigten sich, als Cornelius endlich ankam und mit seinen Schülern die Säle füllte, bald die ersten Mißhelligkeiten. Es ist das bei zwei so diametral entgegengesetzten Charakteren, wie sie der Architekt und der Maler waren, überdieß bei den durchaus klassizistischen Anschauungen des ersteren und den romantischen des anderen, endlich bei ihrer Rivalität um des inzwischen zum König erhöhten Bauherrn Gunst so natürlich, daß man sich nur wundern müßte, wenn es nicht dazu gekommen wäre.

Klenze war schon nach zwei Jahren zum Oberbaurath und Hofbauintendanten, 1819 zum Referenten im Ministerium für alle Cultusbauten ernannt, überdieß mit Aufträgen von allen Seiten überhäuft worden. Freilich machte sich dabei die romantische Neigung des Königs zum Herumprobiren in allen möglichen Stylarten sehr bald fühlbar und drängte bei der despotischen Sinnesart desselben Klenze zu allerhand Concessionen, die ihm höchst unangenehm sein mußten.

Schon bald, nachdem ihm die Glyptothek übertragen worden, erhielt er auch die Reitbahn zu bauen, die er im römischen Style mit dorischen Säulen am Portal so charakteristisch ausführte, daß man ihre Bestimmung alsbald erräth. Konnte er sie noch durch Skulpturen beleben, so durch Martin Wagners Relief vom Kampfe der Lapithen und Centauren, durch Pferdeköpfe u. a., so scheint dieß dagegen bei dem um dieselbe Zeit begonnenen Leuchtenberg-schen Palast nicht möglich gewesen zu sein, der deßhalb denn auch trotz seiner schönen Verhältnisse einen nüchternen Eindruck macht, da die Starrheit der architektonischen Linien auch durch gar nirgends, weder durch reichere Ornamentation noch durch Skulptur oder Malerei wohlthätig aufgelöst wird. Da ist denn eine gewisse Kälte um so unvermeidlicher, als hier auch nicht einmal Materialbau beliebt, sondern alles in dem ödesten Verputz ausgeführt ward. Daß dann später das gegenüber liegende Odeon lediglich der Symmetrie halber genau ebenso ausgeführt werden mußte, war eine so große Sünde gegen die allererste Forderung, die man an jedes Bauwerk stellen muß — die seine Bestimmung auszusprechen —, daß sie Klenze schwerlich freiwillig begangen hat. Hier bedingte dieser Umstand überdieß auch noch eine verfehlte Raumdisposition, besonders der Treppenanlagen, während der große Concertsaal, der den Kern wie Hauptzweck des Gebäudes bildet, von außen gar nicht geahnt wird. Ist die dekorative ohnehin die schwächste Seite des Klenze'schen Talentes, so ward es hier überdieß noch sehr durch die Sparsamkeit des Königs einerseits, durch den völligen Mangel an geschickten Handwerkern andererseits gehindert, so daß man sich nur wundern muß, daß noch

so viel zu Stande kam, und der große Saal immer noch einen so imponirenden Eindruck macht.

Hatte Klenze hier zu jenen römischen Palastformen gegriffen, wie sie in der Cancelleria, dem Palast Farnese u. a. ihre unsterblichen Muster haben, so ward auch das Schloß des Grafen Pappenheim in Pappenheim jetzt ähnlich ausgeführt. Die Armuth der Zeit spiegelt sich freilich in nichts so sehr als in der dürftigen Detail-Ausstattung dieser Bauten, die großräumig und in guten Verhältnissen entworfen, dann in Treppen, Thüren, Wandverkleidungen, Fußböden und Decken überall statt ächtem Material die elendesten Surrogate verwendet sehen mußten, und so genau wie die Schinkel'schen immer das hohle Aussehen einer Zeit zeigen, die mehr scheinen will als sie ist. Nichts wäre unbilliger, als die Schuld davon dem Baumeister in die Schuhe schieben zu wollen, der bei seiner Glyptothek doch bereits bewiesen hatte, daß er sehr wohl wußte, wie man eigentlich zu bauen hätte. — Dem Odeon gegenüber entstund jetzt noch der Bazar, eigentlich eine Vereinigung von einem Dutzend Privathäusern mit Verkaufsgewölben zu einem einzigen großen einstöckigen Gebäude nach englischem System im Styl venetianischer Frührenaissance, deren herrliche Marmore hier freilich wiederum durch elenden Verputz ersetzt wurden. In florentinischem Styl ward ferner das Kriegsministerium ausgeführt, leider viel zu niedrig, um in dieser Umgebung trotz guter Verhältnisse eine monumentale Wirkung machen zu können.

So kam das Jahr 1825 heran, wo durch seine Thronbesteigung König Ludwig erst die Mittel erhielt, seiner Bauleidenschaft in noch viel größerem Maße fröhnen zu

können. Seinem Architekten ward nun auf einmal der Königsbau, die Allerheiligenkapelle und die Pinakothek zur Ausführung übertragen. Ebenso ward die Ludwigsstrassenanlage wie die der Briennerstrasse festgestellt. Das war freilich trotz der riesigen Arbeitskraft Klenzes viel zu viel auf einmal, um die Projekte auch in allen Details recht künstlerisch durcharbeiten zu können. Leider stund diese fieberhafte Eile des Königs auch hier wie sonst wohl seinen besten Intentionen hindernd im Wege und nöthigte zu überhasteter und darum unvollkommener Ausführung. So sind die Privathäuser beider Strassen leider fast sämmtlich zu schwer und klobig ausgefallen, sie sehen ärmlich und anspruchsvoll zugleich aus. Keineswegs ist das jedoch schon der Fall bei dem mit ächten Sandsteinquadern nach dem Muster des Palazzo Pitti ausgeführten Königsbau, der in seinen Verhältnissen wie seiner Silhouette vielmehr gleich einfach und von imponierender Grossartigkeit ist, wenn auch Klenze die titanische Kühnheit des Brunellesco'schen Rustikabaues, mehr als erwünscht wäre, gezähmt hat und der Mangel aller Skulpturen wiederum in Gefahr kommt, der Majestät des Ganzen einen Anflug von Trockenheit beizumischen. Es characterisirt aber ganz die romantische Willkür des Königs, daß das Innere dieses Baues dem Aeußeren in keiner Weise entspricht, nicht konsequent in florentinischer Renaissance, sondern theilweise in jener Mischung von griechischem und Empirestil ausgeführt ist, den auch Klenze selbst nun einmal mit Vorliebe für seine Dekoration verwendete. Auch die außerordentlich reiche, malerische Verzierung dieses Inneren durch Fresken und Skulpturen zeigt jene Mischung, indem der Tanzsaal u. a. ganz griechisch von Schwanthaler und Hiltensperger, die Gemächer

des Erdgeschosses aber durch die Nibelungen-Fresken von Schnorr verziert wurden, während die Hauptetage den deutschen Dichtern gewidmet blieb. Dadurch ward freilich zuletzt alles gut modern münchnerisch, was ja auch sein Recht hat! Daß nun bei solcher Verschwendung von Skulptur und Malerei im Innern für das Aeußere gar nichts von beiden abfiel, dafür ist eigentlich Brunellesco, nicht Klenze, verantwortlich zu machen.

Das Münchnerische gilt nun auch recht sehr von der im romanischen Style nach dem Muster italienischer Kirchen, speciell der Marcuskirche und des Doms von Monreale erbauten Allerheiligenkapelle. Daß hier Klenze immerhin etwas selbständiger war, ist dem Baue allerdings zu Gute gekommen, wenn auch der Styl schwerlich seine Wahl war. Das Innere aber macht wenigstens, Dank den Fresken des Heinrich Heß einen durchaus harmonischen, wenn auch sicherlich nichts weniger als naturwüchsigen Eindruck, so weit man es bei der herrschenden Dunkelheit unterscheiden kann.

Da wird man denn bei dieser Unmöglichkeit das, was äußerer Einwirkung entstammt, von dem zu trennen, was Klenze selber angehört, immer wieder auf die Pinakothek zurückkommen müssen, die seinen eigenen Geist am reinsten wiederspiegelt und jedenfalls zu seinen gelungensten Werken gehört. Niemand wird verkennen, daß es ein wahrhaft großartiger, geborner Architekt war, der diesen Bau errichtet hat, einen Bau, welcher seine Bestimmung zu einer Gallerie so charakteristisch als edel ausspricht. Offenbar dem Styl der altrömischen Theater, aber mit vollkommener Freiheit nachgebildet ist die Pinakothek auch in der Ausführung, mit

ihrer Mischung von Terracotten für die Mauerflächen und Sandstein für die Bauglieder maßgebend geworden wie für die innere Einrichtung. Auch die Verwendung der Skulptur zur Belebung des Baues ist wenigstens durchaus sachgemäß, obgleich ärmlich genug im Vergleich mit dem Reichthum derselben an der Dresdener Gallerie. Wenn der Bau auch nicht alle jene ideale Wärme hat wie die Glyptothek, so ist er dafür um so origineller und leidet nur auch ein wenig an jener Raumverschwendung, die nun einmal typisch ward für die Münchener Gebäude und freilich dann jene liebevolle Detailausführung unmöglich machte, wie sie uns an den venetianischen Bauten z. B. so unendlich sympathisch anmuthet. Der Uebelstand, daß der Haupteingang am östlichen Ende liegt statt in der Mitte des Gebäudes, hingegen ist weniger fühlbar, da die Anlage des Vestibuls und der Treppen, wenn auch kahl in ihren Formen und gar zu nüchtern in der Färbung, doch der Großartigkeit alles Uebrigen durchaus entspricht und man, durch die weiten Säle der Mitte hindurchgehend, dann durch die Cabinete mit Seitenlicht zurückkehren kann. Eine besonders glückliche Erfindung ist endlich der die ganze Langseite des Gebäudes nach Süden einnehmende Corridor zur Abhaltung der Hitze. Seine der Rafaelischen Loggia nachgeahmte Verzierung mit Bildern, welche eine Geschichte der Malerei darstellen sollen, brachte jedoch den schon lange zwischen Cornelius und Klenze glimmenden Antagonismus zum Ausbruch. Indeß ist schwerlich Klenze die Uebertragung der Ausführung der Cornelius'schen Zeichnungen an den geistlosen Zimmermann zuzuschreiben, der vielmehr beim König sehr beliebt war. Im zweiten Streitpunkt aber

hatte Klenze vollkommen recht, nämlich darin, die Verzierung der Saaldecken durch Malereien von Cornelius Schülern, wie sie der Meister projektirte, nicht zu wollen. Man darf ihm sehr dankbar sein, daß er uns wenigstens diese Mißhandlung erspart hat, die sie den alten Meistern an den Wänden und unserem entwickeltern Farbensinn unzweifelhaft zugefügt hätten. Jetzt sind die Deckengewölbe ein wenig schwer durch vergoldete Stukkaturen verziert, deren Empire-Ornamentik zwar herzlich schlecht ist, aber doch wenigstens den Blick nicht stört wie schreiend bunte Fresken. — Die Biographen des Cornelius haben sich da in der That ganz unnöthig ereifert, wie es denn auch ein abgeschmacktes Märchen ist, wenn erzählt wird, daß allein die Seidentapeten der Säle 80,000 fl. gekostet hätten, während sie in Wahrheit nicht die Hälfte in Anspruch nahmen. — Einen gerechten Grund zum Vorwurf kann man aus all diesen Dingen gegen Klenze nicht ableiten, so wenig als daß er sich zur Wehre setzte, wenn man ihn aus der Gunst des Königs verdrängen wollte.

Muß man bei vielen dieser Bauten zugestehen, daß sie in der Detailausführung oft roh sind, so hängt das, auch außer dem dämonischen Treiben des Königs, eben doch mit der verhältnißmäßigen Roheit der gesammten damaligen Kunstübung, besonders aber des Handwerkes, sowie mit der Dürftigkeit der verwendbaren Mittel zusammen. Nicht am wenigsten aber auch damit, daß sie der vollkommen entsprechende Ausdruck der durchschnittlichen künstlerischen Cultur der Bevölkerung ist, in der sie entstanden. Mußte doch Semper trotz alles eigenen Feingefühls noch zwanzig Jahre später französische Dekorateure holen, um das ornamentale

Detail seines Dresdener Theaters erträglich herstellen lassen zu können.

Gerade durch ihre Mängel spiegeln die Klenze'schen Gebäude darum die Zeit und die Umstände, unter denen sie entstanden, noch viel deutlicher wieder, als durch ihre lediglich ihm oder seinen Mustern gehörigen Vorzüge, sie erhalten also durch jene erst etwas Naturwüchsiges, während sie sonst in diesem rauhen Clima frierenden Treibhaus-Pflanzen gleichen müßten. Jetzt aber findet man es bei ihrer derben Art ganz natürlich, daß unter diesen Triumphbogen Bierwagen hinausziehen, um die Welt zu erobern. Als denn ein halbes Jahrhundert später die deutsche Renaissance wieder aufgenommen und mit oft großem technischem Geschick ausgeführt wurde, behielt sie ebenfalls trotz aller unleugbar größeren Naturwüchsigkeit und Phantasiefülle jenen etwas schweren, wuchtigen Charakter, den nun einmal der rauhe Münchener Boden allen seinen Erzeugnissen und nicht etwa den Menschen allein aufdrückt.

Gleichzeitig mit diesen Bauten der zwanziger Jahre entstand auch noch das Palais des Herzogs Max, welches unstreitig zu des Meisters besten und feinsten Leistungen gehört, in seiner zierlichen Gliederung und den überaus schönen Verhältnissen direkt an die Bramante'sche Renaissance erinnernd. Auch hier finden wir das an den Klenze'schen Gebäuden so oft wiederkehrende dreifache Portal, überbaut von einem auf vier dorischen Säulen ruhenden Balkon, die drei Stockwerke durch Wandsäulen in dorisch, jonisch, korinthischer Ordnung gegliedert, und durch ein schön componirtes Consolengesims abgeschlossen. Ist dieses der graziöseste Palastbau Klenze's, dem leider nur wiederum die unerläßliche

Belebung durch Skulpturen fehlt, ohne die jede Architektur etwas Trockenes behalten wird, so ist auch das Innere wenigstens theilweise mit größerer Sorgfalt durchgebildet als nächst dem Königsbau alles Andere.

Im Jahre 1832 wurde dann die Rückseite der Residenz, der kolossale Festsaalbau in Angriff genommen und der Rohbau ebenfalls in kurzen vier Jahren vollendet. Mit einer dem grandiosen Centralbau vorgelegten, an Palladio erinnernden und den Thronsaal sehr glücklich markirenden, auf zehn Pfeilern ruhenden Loggia in der Mitte und Pavillons an den Ecken macht der zweistöckige, neunhundert Fuß lange Palast eine überaus imponirende Wirkung, die nur durch das schlechte Material des elenden Verputzes einigermassen beeinträchtigt wird. Man begreift nicht recht, weßhalb Klenze, der bei der Pinakothek doch bewiesen hatte, daß er sich auf die Verwendung von verschiedenem Material zur Belebung des Ganzen sehr wohl verstehe, hier sich diesen Vortheil entgehen ließ, der seiner edlen und großartigen Composition einen unendlich erhöhten Reiz geben müßte. Wahrscheinlich schob auch hier die Sparsamkeit des königlichen Bauherrn, welche allein die Ingriffnahme so vieler gleichzeitiger Arbeiten ermöglichte, einen Riegel vor. Muß man den meisten Münchener Gebäuden auch viel später noch den Vorwurf allzugroßer Raumverschwendung machen, so trifft er auch hier zu. Dafür ist der Skulpturenschmuck dießmal wenigstens nicht ganz vergessen wie beim Königsbau und bildet durch die, auf den der Loggia vorgelegten Säulen stehenden Statuen der acht Provinzen Bayerns eine sehr wirksame Dekoration. Weniger gelungen kann man das Innere nennen, dessen Festsäle durch Schnorrs fürchter-

lich übereilte Bilder und Schwanthalers den sonst sehr imponirend componirten Thronsaal mehr entstellende als zierende riesige Herrscherfiguren einen nichts weniger als klassischen Eindruck machen. Offenbar hatten bei der Anordnung der letzteren die herrlichen Bronzestatuen in der Innsbrucker Hofkirche als Muster vorgeschwebt, nur daß freilich die neue Dutzendwaare trotz ihrer prunkenden Vergoldung gar sehr hinter den originellen Schöpfungen des Peter Vischer und Sesslschreiber zurückbleibt. Das ist eben überhaupt der Fluch dieser romantischen Art, die ihre Muster aus allen Zeiten und Ländern zusammenholt, daß man immer an die so viel besseren Originale erinnert wird. Darum allein schon würden Glyptothek und Pinakothek immer des Meisters beste Leistungen genannt werden müssen, weil er hier bei aller Benützung klassischer Stylformen doch ganz selbständig ist. — So mußte er jetzt um 1834 wiederum die Post mit einer Façade nach dem Muster des Waisenhauses Agli Innocenti in Florenz versehen. Die rohe Ausführung dieser vergrößerten Copie in schlechtem Material kann einem nun freilich nur einen sehr entfernten Begriff von der Zierlichkeit jenes reizenden Baues der Frührenessaince geben, für welche der ganz dem griechisch-römischen Classicismus huldigende Klenze allerdings weniger Verständniß und Sympathie besaß. Ohne Zweifel führte ihn diese Neigung auf den Einfall, die Façade des Gebäudes polychromisch zu verzieren, was indeß keineswegs glücklich ausfiel. — Gleichzeitig ward auch 1833 der ebenfalls von Klenze entworfene Obelisk zum Andenken an die 30,000 für Napoleon in Rußland 1812 erfrorenen Bayern aufgestellt, dessen merkwürdige Inschrift: „Auch sie

starben für des Vaterlandes Befreiung" die romantischen Sprünge in des doch so unzweifelhaft deutsch patriotischen Königs Phantasie eigenthümlich genug illustrirt, soweit das nicht schon die der Baukunst der Pharaonen und dem Material des Nillandes entlehnte Obeliskenform selber thut, die Klenze indeß, den Sockel mit von Widderköpfen gehaltenen Eichenguirlanden verzierend, wohlweislich wiederum ins römische übersetzte.

Prinz Otto hatte inzwischen den griechischen Thron bestiegen und nachdem er vorher noch im vierzigsten Jahre zu diesem Zweck höchst eifrig und erfolgreich Griechisch gelernt, zog auch Klenze, vom König Ludwig gesandt, im Frühjahr 1834 dorthin, um dem jungen König bei den nothwendig gewordenen Bauten beizustehen. Das gab ihm nun die schon längst gewünschte Gelegenheit, die griechische Baukunst an der Quelle gründlicher als bei seinem ersten kurzen Besuch zu studiren. Er hat die Ergebnisse dieser Studien in verschiedenen, zum Theil gemalten Restaurationsprojekten der Akropolis, sowie in einem Plan zum Umbau Athens, endlich in einem eben solchen zur königlichen Residenz dort und für das Pantechnion niedergelegt, einem Gebäude für Kunstsammlungen. Vor allem aber in den 1838 erschienenen „Aphoristischen Bemerkungen auf einer Reise durch Griechenland". Dieses Buch ist höchst charakteristisch nicht nur für die künstlerische Denkart, sondern auch für die sonstigen Eigenschaften des Verfassers. Erkennt man aus seiner Beurtheilung der damaligen Verhältnisse in Griechenland alsbald einen sehr scharfen Beobachter und überlegenen Geist, der offenbar in beiden Beziehungen den Regentschaftsmitgliedern gar sehr gewachsen

war, so erscheint er daher wohl geeignet, dem König Ludwig unparteiischen Bericht zu erstatten, was mit ein Hauptzweck seiner Reise gewesen zu sein scheint. Man lernt da aber auch nicht weniger die nähere Motivirung der seine Kunstanschauung charakterisirenden Schwärmerei für die griechische Architektur, endlich die große archäologische Gelehrsamkeit des Mannes kennen. Jene Schwärmerei des sonst so kühlen Charakters zeigt sich nun gleich beim ersten Anblick des für ihn so lange ersehnten gelobten Landes, dessen Baukunst ihm die „Architektur an sich" ist: „weil sie wesentlich statisch, ökonomisch, zweckmäßig und als organische Bildung aus der Naturnothwendigkeit der Sache entwickelt; weil sie, wie unser großer Dichter sagt, eine andere Natur ist, die menschlichen Zwecken dient". „Deßhalb war und ist die griechische Architektur die Architektur aller civilisirten Völker geworden."

Gewiß richtig. Aber sie ist es nirgends geblieben, weil sie eben viel zu arm an Formen, für viel zu einfache sociale Verhältnisse berechnet ist, um sich den verschiedenen Climaten, socialen Bedingungen und Volksindivualitäten richtig anschließen zu können. Auch weil sie bei alleiniger Anwendung sich schon durch ihre grenzenlose Monotonie bald unerträglich machen würde, was alles zusammen ja schon die Römer zu ihrer totalen Umformung und Verbindung mit dem Gewölbebau nöthigte, wie denn auch Klenze selber von der Glyptothek an bis zur Ruhmeshalle zu beständigen Conzessionen an das Bedürfniß gezwungen fühlt. — Wenn er nun weiterhin sagt: „Man darf behaupten, daß die Menschen wie die Pflanzen, gleichsam durch unsichtbare Wurzeln mit dem Boden zusammenhängen, welchen sie be-

wohnen und aus demselben, sowie aus der sie umgebenden Atmosphäre den ihre Organisation bildenden und bedingenden Nahrungsstoff ziehen", so könnte man wohl einwenden, daß die Juden wenigstens unter allen Climaten dieselben geblieben seien. „Wenige Ländercomplexe, fährt er fort, möchten aber wohl auf dem Runde der Erde zu finden sein, welche in dieser Beziehung eine so ausgesprochene und günstige Charakteristik ihrer geographischen, physischen und klimatischen Verhältnisse darbieten wie Griechenland." „Darum mußte jedes Volk, welches sich in Hellas niederließ, zur Thätigkeit, zur belebenden Anwendung seiner Kräfte und zur Entwicklung seiner physischen Eigenschaften geführt werden" — was alles aber bei den Türken doch nichts half! — „Diese Eigenschaften hat Griechenland noch ebenso wie in der ältesten Zeit." „Es bestehen also noch immer dieselben geographischen und physischen Bedingnisse wie ehemals, das Volk, welches Hellas bewohnt, so und nicht anders zu bilden und zu entwickeln und es hat sich das auch in allen Zeiten bewährt." — Klenze will sich und uns nun glauben machen, daß die heutigen Griechen deßhalb gerade noch so seien, wie die alten, eine Anschauung, welche das halbe Jahrhundert, welches seither verflossen, freilich nicht bestätigt hat; da dasselbe im Gegentheil bewies, daß der sehr starke slavische Bestandtheil dieser Bevölkerung keineswegs günstig auf sie eingewirkt hat. Wenn mit vollem Recht aber Klenze dem Boden und den geographischen Bedingungen großen Einfluß zuschreibt, so begreift man nur nicht, daß er eine Kunst, die so ganz genau mit diesen Bedingungen zusammenhängt, uns aufnöthigen wollte, die wir unter ganz anderem Klima,

Bodenverhältnissen und geschichtlichen Voraussetzungen existiren. Und doch sagt er selber später im Angesicht der Akropolis: „Denn im ersten Eindrucke dieses Ueberblickes schon fühlte ich es tief und innig — nur hier gesehen, kann uns ein wahres Verständniß dieser Werke der griechischen Architektur sich aufschließen." — Und trotz dieses genauen Zusammenhanges mit dem Boden möchte er sie zur Welt-Architektur machen. Das nennt man einmal deutschen Idealismus!

Wie er überhaupt wenig Sinn für individuelle Entwicklung hat, zeigt er indeß nicht nur hier sondern überall, im ganzen Buche fällt es ihm nicht einmal ein, an die deutsche Volksindividualität und ihre Forderungen zu denken, obwohl er sich gerade dadurch so sehr als Deutschen charakterisirt, da diese und die Juden die einzigen Kosmopoliten sind, die es überhaupt auf der Welt giebt. Während jeder Grieche auch heute noch vor allem Grieche bleibt, denkt er aber gar nie daran, daß er ein Deutscher ist. Seine unglückseligen Jugendeindrücke aus der Zeit unserer tiefsten Erniedrigung hatten ihm die Freude daran für immer ausgetrieben.

Er sagt im Gegentheil: „Wer diese Wunderwerke gesehen hat, ist für sein Leben beglückt: aber wer hier auch nicht von allen anderweitigen, unwesentlichen, individuellen und topisch rationellen Aberrationen in der Kunst geheilt wird — der mag sich für gerichtet halten vor dem Areopagus der Nachwelt!" Man sieht, unserem Kosmopoliten genügt die deutsche Sprache schon gar nicht mehr, um diesen kühnen Gedanken auszudrücken.

Es ist das Vorrecht reichbegabter Naturen, auch die größten Widersprüche in sich zu hegen und sogar zu ver-

söhnen, wie dieß Klenze wenigstens in der Praxis seiner ersten Periode gethan hat. Unstreitig ist dieselbe an ächter schöpferischer Kraft weit seiner zweiten auf die griechische Reise folgenden vorzuziehen, in der er, in den Banden seiner gräzisirenden Richtung nunmehr völlig befangen, viel weniger wahrhaft neues und lebendiges mehr geschaffen hat.

Einstweilen sollte er jetzt mit seiner idealen Begeisterung für das Hellenenthum doch der Spielball der gemeinsten individuellen Interessen der angeblichen Nachkommen des Themistokles werden und unterlag bei seinen schönsten und zweckmäßigsten Plänen überall ihrem geheimen Widerstande. Ueber die völlige Unfähigkeit der Regentschaft und der bayerischen Bureaukratie zur Regeneration dieses Landes gab er sich ohnehin bald keinen Täuschungen mehr hin. So hatte er denn nach einem halben Jahre endloser Arbeit nichts erreicht, als durch seine Pläne zur Residenz, für den Neubau der Stadt u. a. m. viel schätzbares Material geliefert und wenigstens die Befreiung der Akropolis vom ärgsten Schutt und die Wiedereröffnung der Propyläen erreicht zu haben. Und über die modernen Griechen selber scheint er denn später für seine Perrson auch alle Illusionen aufgegeben zu haben.

Um so weniger freilich kam er über die Vorliebe für die altgriechische Kunst hinaus und über die Widersprüche, welche darin mit seinem sonstigen kerngesunden Weltverstand lagen. So sagt er: „Das Große und Vortreffliche in der Kunst kann aber nicht bei wechselnden Begriffen, Systemen und individuellen Bestrebungen in divergirender Richtung, sondern nur dann erreicht werden, wenn Jahrhunderte eine und dieselbe Grundidee, einen und denselben Weg verfolgen,

und — wenn diese Richtung eine rein menschliche, und menschlichen Begriffen, Kräften und Gefühlen zusagende und angenehme ist.“ Den Widerspruch, der hier schon in der Prämisse zum Folgesatz liegt, nicht bemerkend, fährt er fort: „Denn nur das, was aus dem inneren Wesen des Menschen hervorgeht, wird stets aktiv und passiv lebendig für Menschen bleiben“ .... leider nur, daß gerade die menschliche Natur nichts so sehr bedarf als des Wechsels, um gesund zu bleiben und daß sie regelmäßig der Versteinerung, dem Chinesenthum anheimfällt, wenn sie diesem Gesetz der beständigen Weiterentwicklung nicht gehorcht, das ja so entschieden durch die ganze Natur hindurch geht, daß ihm sogar alle Pflanzen und Thiergattungen nicht weniger verfallen, als menschliche Einrichtungen und Erfindungen.

Klenze war ein viel zu geistvoller Mann, um das nicht zu empfinden und so kam er denn auf die Behauptung, daß der griechische Baustyl der bildsamste sei, der ihm erlaube, sich jedem Gegenstande und Bedürfnisse anzupassen, wie er ja auch sich mit dem Gewölbebau ganz gut vereinigen lasse, womit wir denn freilich bei der Renaissance angelangt wären, aber sicherlich nicht bei der Antike, wie denn organische Entwicklung niemals auf Abgethanes zurückkommt.

Besonders schwärmt er dann noch für die griechische Polychromie, ohne indeß hier praktisch zu einem glücklichen Resultat zu kommen, weil ihm dabei der feine Farbensinn Semper's oder Hansen's durchaus abgieng. Wie seine vorherrschend verständige Natur sich leicht durch logische Consequenzen verführen ließ, zeigte er auch darin, daß er ein andermal die Schinkel'schen Entwürfe zu den Fresken des

Museums als epochemachende Werke preist und von ihnen einen neuen Styl erwartet!

Aus Griechenland aber kehrte er übrigens im Herbste offenbar mit großem Vergnügen zurück, da er trotz der Schwärmerei für die alten Hellenen als scharfer und kalter Beobachter sich doch über die Natur der neuen Griechen keinen Täuschungen mehr hingab, wenn er auch ihre schlechteren Seiten nicht minder schon bei den Alten zu finden meinte, was nicht bestritten werden soll, nur daß diese wenigstens auch die guten voraus hatten.

Alle seine großartigen Schöpfungen und Arbeiten in einer Zeit, die sonst überall in Deutschland nur durch ihre Unfruchtbarkeit glänzte, hatten natürlich dem Meister allmälig einen Weltruf verschafft. Wie ihn sein König schon vorher zum Geheimrath ernannt und geadelt hatte, so strömten ihm jetzt auch Aufträge von allen Seiten zu. So ward er 1838 zum Kaiser Nikolaus nach Petersburg berufen, betheiligte sich am Bau der Isaakskirche und machte die Pläne zum kaiserlichen Museum der Eremitage, deren Ausführung ihn zwischen 1840 und 52 noch siebenmal nach Petersburg führte. Leider componirte er sie ganz im griechischen Styl, was sie weder zweckmäßig, noch von Trockenheit frei erscheinen läßt, so daß man gerade dieses Gebäude trotz der luxuriösen Ausführung zu seinen wenigst glücklichen zählen muß. Allmälig war er das, was seiner durchaus vornehmen Natur entsprach, auch äußerlich geworden, ein großer Herr in jedem Sinne, wozu sich auch seine hohe schlanke Figur mit dem rothblonden Haar, den hellblauen, durchdringend blickenden Augen, der weltmännisch sichern Haltung, dem klugen, gemessenen Wesen vortrefflich

eignete. Er bewohnte nun auch ein palastartiges Haus, das er sich selbst gebaut, ohne indeß seine überaus einfachen Lebensgewohnheiten irgend aufzugeben, die ihn im Verein mit der strengsten Ordnung allein zur Bewältigung so ungeheurer Aufgaben in Stand setzten. Am frühesten Morgen schon an der Arbeit, empfieng er dann Besuche in Geschäftssachen schon von acht Uhr an, erledigte alles mit größter Kürze und Bestimmtheit, die auch in seinen Plänen und Zeichnungen sofort auffällt. So blieb ihm neben der Leitung seiner Bauten immer noch Zeit zur Publikation derselben und zu sonstigen literarischen Arbeiten, ja selbst zur Ausführung architektonischer Oelbilder, welche die Schinkel'schen eher übertreffen. Ueberaus streng gezeichnet, kühl und ein wenig bunt gemalt — der Farbensinn war nun einmal die wenigst hervorragende seiner künstlerischen Eigenschaften — sind sie durchaus nicht ohne den Reiz einer bestimmten, fest in sich abgeschlossenen künstlerischen Persönlichkeit. Seine Vorliebe für alles Griechische verleugnet sich natürlich auch hier nicht, wie er denn insbesondere die von ihm projektirte Restauration der Akropolis in Athen mehrfach in Oelmalerei dargestellt hat.

Diese durch die Reise nach Griechenland so sehr gesteigerte Vorliebe für die griechische Architektur sollte Klenze nun noch an drei Gebäuden bethätigen, die jedenfalls auch zu seinen, wenn gewiß nicht genialsten, doch in der Ausführung vollendetsten Schöpfungen gehören. Zunächst an der in der Nähe von Regensburg auf der Höhe eines weithin das herrliche Donauthal beherrschenden Berges erbauten „Walhalla". Die Errichtung eines solchen Pantheons aller großen Deutschen war immer ein Lieblingsgedanke

des patriotischen Königs gewesen, der schon 1814 eine Concurrenz dafür ausgeschrieben hatte. Erst 1821 ward indeß Klenze's Plan genehmigt, der Bau selber aber gar erst 1831 begonnen. In der Form eines Peristylos oder griechischen Tempels aufgeführt, mit mächtiger in zwei Arme sich theilender Freitreppe an der Stirnseite, bildet die Cella des Baues einen ungeheuren Saal, der mit den als ringsherumlaufende Wandverzierung angebrachten Büsten aller berühmten Deutschen geschmückt ist. Zwischen ihnen sitzen und stehen die Rauch'schen Victorien. Als Fries dient eine von Wagner höchst wirkungsvoll componirte Völkerwanderung der germanischen Stämme. Die Decke ist reich cassetirt und an ihr, wie auch sonst überall Polychromie angewendet, diese nicht gerade mit glänzendem Erfolg, dazu reichte weder Klenze's, noch irgend eines Zeitgenossen Farbensinn aus. Dennoch macht das von oben beleuchtete Innere einen überaus imponirenden und erhebenden, wenn auch bei der Unvollkommenheit einzelner Theile, vorab der ziemlich fabrikmäßig gemachten Büsten selber, nicht eigentlich klassischen Eindruck. Das thut trotz der auch hier noch vielfach der Feinheit ermangelnden Ausführung, doch weit mehr das Aeußere, das durch ein vortrefflich componirtes Giebelfeld von Schwanthaler, die Hermannsschlacht, geschmückt ist und wo die feierlich heitere Ruhe und Majestät der griechischen Tempelform durch die kolossalen Maße des Ganzen, besonders aber auch durch den riesigen, vortrefflich componirten Treppenbau ganz außerordentlich gehoben wird, so daß dies herrliche Bauwerk eine unvergleichliche Wirkung macht, meilenweit das ganze Thal adelt. Diesen Treppenbau, der ursprünglich ganz anders projektirt war

und dessen Idee dem Künstler offenbar erst nach seinem Besuche der Akropolis aufgieng, dem König abzuringen, der mit fast pedantischer Strenge an den einmal festgestellten Voranschlägen, wie an seinem alljährlich mit größter Genauigkeit abgezirkelten Budget hielt, das kostete keine geringe Anstrengung. Die Art, wie es geschah, ist so charakteristisch für alle diese Fälle, wie für das Verhältniß des Monarchen zu seinem Architekten und für beider Art, daß ich nicht umhin kann, sie mitzutheilen.

Zunächst malte Klenze in einem großen Oelbild die Walhalla mit der Aussicht auf das untere Donauthal und komponirte dann die Treppe auf ein besonderes Stück Papier, so daß man sie mit Leichtigkeit daraufkleben und wieder hinwegnehmen konnte. Hierauf lud er bei der ersten Gelegenheit, die sich bot, den ihn ohnehin sehr oft besuchenden König ein, sich das Gemälde anzusehen. Schon am anderen Tage war der Monarch da und freute sich an dem Bild — ohne Treppe —. Nun bat Klenze den König, doch eine kleine Ergänzung zu betrachten, die er dazu componirt, und klebte die Treppe unten hin. Dadurch gewann die Wirkung des Gebäudes freilich ganz außerordentllich. Der König, der nun wohl merkte, auf was es abgesehen war, betrachtete das Bild zwar lang und aufmerksam, sagte aber gleich: „Damit ist's nichts, Klenze, das kostet mir viel zu viel Geld." — „„Aber Majestät würden dadurch Ihrer Schöpfung erst einen neuen Ruhmestitel hinzufügen."" „Was kostet denn die Treppe?" — „„80000 fl."" — „Sind Sie toll Klenze! fällt mir gar nicht ein, kommen Sie mir nie wieder damit." — „„Aber Majestät könnten das ja auf 4 Jahresraten vertheilen."" — „Klenze, Sie sind aber wieder einmal

schon so eigensinnig wie ein ....“ — Sprachs und rannte im höchsten Grade gereizt mit großen Schritten davon. Indeß nicht ohne im Hinausgehen noch einen Blick auf die Tafel zu werfen. Klenze aber blieb eben so gereizt zurück, so hatte ihn der König noch nie angefahren und er wollte sofort seinen Abschied nehmen, nach London oder Petersburg gehen 2c. 2c. Darüber vergiengen ein paar Stunden, dann schellte es heftig. Es war ein königlicher Diener, der den Herrn Geheimerath zum König rief. „Aha jetzt habe ich meine Treppe“ rief triumphirend der Architekt, und traf es auch; der König hatte inzwischen seinen Etat noch einmal nachgerechnet und die ersten 20000 fl. noch herausgetrieben.

So war und blieb das Verhältniß. Der Fürst, der Klenzes Rath immer als den besten und sachgemäßesten erkannte, ward durch diese Erkenntniß unbedingt abhängig von demselben, mochte ihn unter keinen Umständen entbehren und, was noch mehr ist, befolgte ihn auch meistens. Ebendeßhalb befand er sich aber lebhaft und warmfühlend, wie er war, in einem Zustand beständiger Empörung gegen den kühlen Berather; er liebte ihn wenigstens später eigentlich viel weniger als er ihn respektirte. Da er aber viel zu gescheut und geistvoll war, um nicht zu sehen, daß Klenze meistens Recht hatte, da er überdieß mit allen Andern viel schlechter fuhr, vorab mit Gärtner, dessen derbes Wesen ihm lange Zeit sympathischer war als das norddeutsch kühle Klenze's, so kehrte er immer wieder zu diesem zurück, unternahm, bestellte und kaufte fast nichts, ohne ihn zu fragen. Aber nicht ohne fortwährend in einer Art von Aerger über die Gewalt des Mannes zu sein, der er sich doch nicht zu entziehen vermochte.

Für Klenze aber hatte dieser Einfluß die so nothwendige als unangenehme Folge, daß alle die unzähligen Künstler und Handwerker, welche ihre Zwecke beim König nicht erreichten, ihm die Schuld beimaßen. So ward er trotz seiner außerordentlichen Verdienste um die Münchener Kunst lange Zeit der bestgehaßte Mann in der Residenz, dem man alles Mögliche nachzusagen sich nicht scheute. Umsomehr als wie schon früher bemerkt, auch die vornehme Zurückhaltung des geistig überlegenen Meisters die Leute reizte. Ohne Zweifel trug zu der harten Beurtheilung, die er oft gefunden, die unleugbare Kälte seiner späteren Arbeiten sehr bei, wo er ganz auf den strengsten griechischen Styl zurückgriff. So bei der 1843 begonnenen bayerischen Ruhmeshalle auf der Sendlingerhöhe, welche zweihundert Büsten der berühmtesten Bayern enthalten und zugleich den Hintergrund der kolossalen Bavaria bilden sollte. Auf hohem Unterbau erhebt sich die hufeisenförmige, vorn offene, von 48 dorischen Säulen getragene Halle zu einer Höhe von 65 bei einer Länge von 230 Fuß. Lehnt sich die Composition des Baues ganz an die der sogenannten Basilika in Pästum an, so zeigte hier Klenze doch auch, daß er seine Studien an der Akropolis nicht umsonst gemacht hatte. Die Ausführung in weißem Salzburger Marmor ist vortrefflich und von weit größerer Feinheit als die aller früheren Bauten. Um so unangenehmer wirkt freilich das davorstehende plumpe Ungeheuer der Bavaria, eine der schlechtesten Figuren Schwanthalers. Sie erdrückt geradezu Klenzes graziöse Halle und läßt sie mesquin erscheinen, was sie an sich nicht entfernt ist. Hatte dieser Bau zehn Jahre gefordert, so begann nunmehr der inzwischen abgetretene König seinen schon früher gefaßten

Gedanken der Erbauung eines Thores zum Abschluß des Königsplatzes zu verwirklichen in dem von Klenze nach dem Muster der Propyläen, wenn auch mit großen Aenderungen componirten Gebäude. Zwei ägyptischen Pylonen ähnliche Thürme verbindet es durch einen die Durchfahrt enthaltenden Portikus, der von sechs dorischen Säulen getragen wird. Der Skulpturschmuck besteht in zwei der Verherrlichung des Königs Otto gewidmeten Giebelfeldern des Portikus und in einer Art Fries an den Thürmen, der griechische Befreiungskämpfe darstellt. Die Geschichte hat dieses bayerische Königthum in Griechenland zu grausam ironisirt, als daß man nicht einen Theil des Widerwillens, welchen der klägliche Ausgang dieser romantischen Episode und die Unfähigkeit ihrer Träger einflößt, auf das deren Ruhme gewidmete Bauwerk übertragen sollte, und zwar obwohl es zu Klenzes genialsten Compositionen gehört. Aber was soll dieser Dorismus in einem Lande, das weder durch seine Natur, noch durch seine Geschichte, noch in seiner Bevölkerung die geringste Aehnlichkeit weder mit Aegypten noch mit Hellas hat, wo diese Formen entstanden? So bleibt auch der Münchener Königsplatz, dem dieses Thor einen unleugbar grandiosen und machtvollen Abschluß giebt, immer eine überaus interessante, aber nicht sowohl naturwüchsige als fremdartig fesselnde Episode, ohne Zusammenhang mit der ganzen Welt, die ihn umgiebt, ein schöner Traum, eine Wanderung in's Reich des Ideals, die nur darum nicht verletzt, weil die drei Gebäude eben auch durchaus idealen Zwecken gewidmet sind.

Solcher Bestimmung diente nun auch die Befreiungshalle auf dem Michelsberge bei Kehlheim, zu der König

Ludwig am Tage nach der Eröffnung der Walhalla den 18. Oktober 1842 den Grundstein legte. Sie sollte die Befreiungskämpfe von 1813—15 und das endliche Zusammenschließen der Deutschen zu einem großen Staatenbund feiern. Mit jener glühenden Vaterlandsliebe, welche der schönste Zug an König Ludwigs reichbegabter Natur ist, sprach er den Gedanken des Baues damals bei der Grundsteinlegung selbst am schärfsten aus: „Vergessen wir nie, was dem Befreiungskampfe vorhergegangen, was in die Lage uns gebracht, daß er nothwendig geworden, und was den Sieg uns verschafft hat. Vergessen wir nie, ehren wir stets seine Helden. Sinken wir nie zurück in der Zerrissenheit Verderben. Das vereinigte Deutschland wird nicht überwunden." Die monumentale Idealisirung des selig verblichenen deutschen Bundes, zu welcher der Bau dann in der Ausführung gerieth, fordert freilich bei aller Anerkennung des edlen Grundgedankens doch heute wiederum die Ironie heraus, wo wir in der innern Umbildung zu einer wirklichen, einheitlichen Nation zwar noch lange nicht weit genug, aber doch immerhin, Dank Sadowa und Sedan um ein sehr erhebliches Stück weitergekommen sind und uns unter allen Umständen der schmachvollen Rolle, die Deutschland auch unterm Bundestag noch spielte, schämen gelernt haben.

Der König hatte den Bau Gärtner übertragen, der aber bald darauf starb. Nun fiel 1847 Klenze die Aufgabe zu, ihn zu vollenden. Vom Gärtner'schen Bau blieb nun freilich nicht viel mehr übrig als die kolossale an das Baptisterium in Florenz erinnernde und auf einem Sockel von drei riesigen Stufen stehende Rotunda, die seinen Kern

bildet. Klenze gestaltete dieselbe aber im römischen Style und umgab sie mit achtzehn freistehenden Strebepfeilern und achtzehn Candelabern dazwischen, wodurch das Bauwerk allerdings ein sehr viel leichteres und gefälligeres Aussehen erhält, umsomehr als die Strebepfeiler mit achtzehn germanischen Jungfrauen gekrönt sind, welche Tafeln mit den Namen der deutschen Stämme — nicht der damaligen Bundesstaaten — halten. Oben öffnet sich der Bau zu einer von 54 Säulen getragenen Halle, von der aus man der prachtvollsten Aussicht genießt. Hinter der Balustrade steigt dann der Mauerkörper noch einmal in Gestalt einer Attika zu mäßiger Höhe empor, um in einem durch Trophäen verzierten, sanft geneigten Dach seinen Abschluß zu finden. Dieses Dach war ursprünglich als Holzkonstruktion gedacht. Klenze wünschte dieselbe durch Eisen zu ersetzen und konnte den Monarchen nur dadurch für diese Veränderung gewinnen, daß er ihm sagte, in diesem Falle allein werde das Gebäude ewig halten, also auch sein Name ewig an dasselbe geknüpft bleiben. Das schlug durch und er erhielt die Mehrkosten.

Das Innere bildet eine einzige grandiose Halle von 103 Fuß Durchmesser und 184 Fuß Höhe, die ihr Licht durch die Laterne der Kuppel erhält. Die sehr fein durch Pfeiler und Nischen gegliederten Wände sind mit verschiedenfarbigem, aber durchweg dunklem Marmor belegt. Unten in den Nischen stehen entsprechend den Bundesstaaten vierunddreißig einander die Hände reichende kolossale Victorien aus weißem Marmor, die einen Kreis bilden und so den Bund überaus imponirend versinnlichen. Freilich hat dieses Händefassen bekanntlich nicht ausgereicht, einige dieser Damen

vor einem raschen Tode, andere vom Ausscheiden aus dem Kreise zu schützen. Daß das schon drei Jahre nach der 1863 erfolgten Eröffnung des Baues stattfand, ist freilich wiederum eine Ironie der Geschichte, die vielleicht noch nicht einmal ihr Ende erreicht hat. Wie dem auch sei, so kann doch Niemand leugnen, daß auch dieses Innere einen überaus imponirenden, ja geradezu erhabenen Eindruck mache.

Wenige Monate nur nach der Einweihung der Befreiungshalle am 27. Januar 1864 eröffnete sich dem achtzigjährigen Architekten das Grab. Es ist ein eigenes Zusammentreffen, daß sein letzter Bau eine Grabkirche in Baden-Baden war, die er in griechischem Style für den Fürsten Stourdza componirte, die jedoch wie schon der größte Theil der Befreiungshalle durch seinen Schüler Dollmann ausgeführt wurde, der heute die Stelle als Hofbaudirector bei König Ludwigs Enkel bekleidet und mit einer Enkelin Klenzes vermählt ist.

Daß Klenze seinen künstlerischen Idealen so unverbrüchlich treu blieb, versöhnt uns damit, wenn dieselben allerdings den Existenz-Bedingungen unserer Nation sowie deren Charakter oder Geschichte nicht völlig entsprechen. Daß dies aber der Fall sein müsse, wenn eine wahrhaft lebendige Baukunst entstehen solle, das hat uns Klenzes und Schinkels Nachfolger, Semper, gelehrt. Bekanntlich hat auch erst das Jahr 1870 den nationalen Geist wieder soweit gestärkt, daß er sich auch in unseren Bauformen auszuprägen im Stande war. Wie hätte dazu aber selbst ein so überlegener Geist als der Klenzes kommen sollen, der doch zur Zeit der tiefsten Erniedrigung Deutschlands aufwuchs, dann bei unsern Ueberwindern in Paris seine ersten

Eindrücke erhielt, ausschließlich die westphälische Wirthschaft nur mit dem Anblick der bundestäglichen vertauschte? Nichts ist erklärlicher, als daß da einer vornehmen, aber skeptischen Künstlernatur kaum viel Anderes übrig blieb, als sich vor der unsäglichen Widerwärtigkeit dieser Eindrücke ins Reich des reinen Ideals zu retten, wie er es that und so dieser erbärmlichen Welt den Ausdruck einer edleren in seinen Schöpfungen gegenüber zu stellen. Hat doch selbst Cornelius es auch zu nichts anderem gebracht. Eben deßhalb aber, weil auch sie der ungewöhnlich mächtige Ausdruck einer bestimmten Epoche unserer Geschichte sind, werden seine wie Klenze's Werke unvergänglich bleiben.*)

Eine eigentliche Schule hat Klenze nicht gegründet, da er niemals eine Lehrthätigkeit ausübte; er hat nur ein-

*) Klenze ist haushälterisch und klug, wie er es war, als ein notorisch reicher Mann gestorben, was ihm selbstverständlich viele Neider und üble Nachrede zuzog, bei seiner ungeheuren Thätigkeit für das In- und Ausland aber gar nichts Verwunderliches hat. Wie billig er übrigens baute im Vergleich zu den Summen, welche solche kolossale Unternehmungen heute beanspruchen, das ergiebt sich am Besten aus dem nachstehenden, in seinen hinterlassenen Papieren enthaltenen und offiziell bestätigten Angaben über die Kosten:

Es	kostete	die Glyptothek	1,021,256 fl.
„	„	die Walhalla	1,832,385 fl.
„	„	die Befreiungshalle	637,937 fl.
„	„	die bayerische Ruhmeshalle ohne Skulpturen	527,428 fl.
„	„	der Königsbau	1,825,863 fl.
„	„	der Festsaalbau ohne Skulptur und Malerei	468,174 fl.
„	„	die Allerheiligen-Hofkirche mit Malerei . .	437,392 fl.

Man wird schwerlich fehlgehen, wenn man annimmt, daß dieselben Gebäude heute mindestens das Dreifache in Anspruch nehmen würden.

zelne Schüler wie Riedel und Dollmann gehabt, da die Architektur schon zu seinen Lebzeiten andere Bahnen einschlug, die weit von den seinen abführten, indeß ohne daß irgend einer seiner Münchener Nachfolger ihn an ächter künstlerischer Begabung oder selbst an tiefer Bildung erreicht hätte.

Merkwürdig ist es immerhin, daß dieser einst so freie und dem Hellenismus so zugethane Geist, der, obwohl katholisch erzogen, sich schon in früher Jugend in Paris die damals herrschende Voltaire'sche Weltanschauung mehr oder weniger angeeignet hatte, nun in seinen letzten Lebensjahre sich sehr viel auch mit philosophischen und theologischen Untersuchungen abgab. Klenze studierte nacheinander alle Philosophien von Plato bis Moleschott und Feuerbach, ebenso die Geschichte aller Religionen und da es nicht seine Art war, irgend etwas leichtsinnig abzumachen, so verwendete er eine sehr große Zeit auf diese Studien. Das unerwartete Resultat aber derselben war, daß er ganz entschieden zum Katholizismus als der einzig wahren Religion zurückkehrte. Er hat das vor sich und Anderen durch die ausführlichsten, ganze Stöße von Papier füllenden Deductionen zu begründen gesucht, an deren Abschluß ihn freilich der Tod verhinderte.



XXXV.

Friedrich Overbeck.

Kann man die Entwicklung der meisten Künstlercharaktere niemals verstehen, ohne die Zeit und die Umstände mit in Betracht zu nehmen, die sie bildeten, so ist dies bei denen unserer romantischen Schule sicherlich am allermeisten der Fall. Ist diese ganze deutsche Romantik doch so grundverschieden von der französischen, theilt mit ihr nur die Flucht vor der Gegenwart in die zeitliche oder räumliche Ferne, während sie aber zugleich noch eine Abneigung vor aller Wirklichkeit überhaupt hinzufügt, die jener durchaus fremd war. Dieselbe wäre absolut nicht zu verstehen, wenn man nicht in Betracht zöge, wie entsetzlich anwidernd und aufs tiefste verletzend eben diese Gegenwart war, die sie im Gegensatz zu der, dagegen gehalten immer noch glanzvollen französischen umgab. Eine wahrhaft gesunde Kunst kann eben nur in einer gesunden Zeit, inmitten eines kräftigen nationalen Lebens entstehen. Die tiefe Verderbniß und Ehrlosigkeit des unsrigen zu Anfang dieses Jahrhunderts drückte der bei uns so viel früher als bei den Franzosen

auftauchenden romantischen Richtung nothwendig von vorneherein etwas Krankes auf, eine unnatürliche Entsagung bei allen freieren und tieferen Gemüthern, die nicht in harter Lebensschule wie Cornelius gleich von allem Anfang an zum offenen Kampfe gegen das Bestehende gestählt waren, — fähig und gewillt, eine bessere Zukunft heraufzuführen.

Man kann sich überhaupt nicht zwei verschiedenere Charaktere denken als den energischen, mitten in Noth aller Art aufgewachsenen, aber kühn der Fremdherrschaft auf allen Gebieten entgegentretenden Düsseldorfer Meister und den so lange Zeit als seinen Dioskuren geltenden Overbeck, den Stifter der sogenannten Nazarenersekte in der Kunst. Ist dieser doch nur deßhalb, weil er eine kurze Zeit Hand in Hand mit ihm gegangen und allerdings auch weil er lange eine beinahe ebenso weitgreifende Wirksamkeit geübt hat, ihm zur Seite gesetzt worden. Aber die Beiden haben in der That so wenig Aehnlichkeit mit einander, daß man Cornelius, dem patriotischesten und thatkräftigsten aller damaligen Künstler, jedenfalls gewaltig Unrecht thut, wenn man den passiven, träumerischen Overbeck mit ihm in eine Linie setzt, während dessen krankhaftes Proselytenthum am liebsten die römische Fremdherrschaft in Deutschland verewigt hätte, die ohnehin schon unser tausendjähriger Fluch ist. Mit einer logischen Consequenz und wäre sie auch noch so absurd, kann man eben bekanntlich uns Deutsche zu allem Unsinn bringen und so gieng es auch dem frommen Overbeck, der, während er doch noch soeben gegen eine charakterlos kosmopolitisch gewordene Kunst angekämpft hatte, komischerweise hauptsächlich aus malerischen Gründen das Joch des römischen Katholizismus freiwillig auf sich nahm, ohne zu bemerken, daß

dieser noch viel kosmopolitischer war als unsere antikisirende Schule. Doch fangen wir beim Anfang an und besehen wir uns zuerst die Herkunft des Meisters.

Johann Friedrich Overbeck ist als der Sohn des Bürgermeisters Overbeck in Lübeck am 3. Juli 1789 geboren. Der Vater, ein hochgebildeter, selbst poetisch thätiger Mann, leidenschaftlicher Kunstfreund, sah gerade um diese Zeit den sich in Lübeck als Porträtmaler aufhaltenden Carstens viel bei sich und vermittelte sogar durch seine Empfehlung dessen Uebersiedelung nach Berlin. So wuchs denn auch der Sohn, ein schöner stiller Knabe, unter lauter künstlerischen und besonders auch literarischen Eindrücken auf, die in der herrlich malerischen Stadt, welche überdieß in ihren Kirchen vortreffliche altdeutsche Kunstwerke enthält, ihre Ergänzung fanden. Die vielen Zeugen ihrer glanzvollen Vergangenheit mußten ein schwärmerisches Gemüth ohnehin alsbald auf das deutsche Mittelalter zurückweisen; so weilte er denn auch am liebsten in der herrlichen Marienkirche. Leider existiren über seine Jugend sehr wenige Nachrichten, jedenfalls aber kann man sicher sein, daß er im hochgebildeten väterlichen Hause die Traditionen jener großen Vergangenheit ebenso festhielt als beständig durch die Hoffnungslosigkeit der Gegenwart auf die Ausbildung der inneren Welt hingewiesen ward. Die ersten für seine Richtung entscheidenden Anregungen in der Kunst empfieng Overbeck indeß, wie er mir in Rom selbst erzählte, durch Sternbalds Wanderungen von Tieck und Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, die beide einen ganz außerordentlichen Eindruck auf ihn wie damals auf gar viele andere junge schwärmerische Gemüther machten. Eine solche Wirkung wäre

heute schon darum undenkbar, weil unsere jetzigen Künstler überhaupt keinerlei Herzensergießungen zu lesen pflegen.

Dieser literarische Ursprung der deutschen romantischen Kunst war indeß kein Glück für sie und an sich schon etwas ungesundes, da die Kunst doch aus der Freude an der Schönheit der Natur, aus der angebornen Lust an der Verzierung oder aus der Begeisterung für große geschichtliche Ereignisse, für gewaltige, ganze Völker beherrschende religiöse und politische Ideale stammen sollte. Indeß verhielt sich dieß jenseits wie diesseits des Rheines ziemlich gleich: was hier bei uns Tieck und die übrigen Romantiker, besorgten drüben Chateaubriand, Lamartine und die Stael. Wir dürfen übrigens annehmen, daß die herrlichen Reste der alten Reichsstadt, die ihn umgaben, vor allem aber das schöne Bild Memlings in der Marienkirche nicht weniger Eindruck auf Overbeck gemacht haben. Mindestens scheint er bei seiner hervortretenden Neigung zur Kunst keinerlei Hinderniß gefunden zu haben, da ihm der Vater alsbald Zeichnungsunterricht bei dem Mengsianer Perouse geben ließ.

Es ist außerordentlich schwer, sich heutigen Tages, wo das kleinste Städtchen voll von Photographien nach den berühmtesten Bildern steckt, wo Kupferstich und Lithographie wie Kunstvereine und Ausstellungen Kunstwerke überall hingetragen haben, eine Vorstellung von der völligen Kunstöde und unsäglichen Nüchternheit des Lebens einer solchen protestantisch norddeutschen Handelsstadt der damaligen Zeit zu machen. Sie war so groß, daß man in der Regel selbst das Verständniß für die reichen Schöpfungen der Architektur und des Kunsthandwerkes verloren hatte, die einem die Altvordern hinterlassen hatten, und gar nicht begreifen

konnte, wie einst die Leute an solchen sonderbaren Verschnörkelungen Gefallen finden mochten. Es herrschte im Gegentheil ein wahrer Fanatismus der Nüchternheit, der ein phantasievolles, künstlerisch angelegtes Gemüth, wie unseren Overbeck unendlich anwidern mußte. So setzte er es denn alsbald durch, daß er schon im siebzehnten Jahre die Wiener Akademie, damals immerhin die beste in Deutschland, beziehen durfte. Es war das 1806, also im unglücklichsten Jahre, das Deutschland je gesehen, wo unser trostlos verknöchertes Staatswesen anscheinend gänzlich zusammenbrach, und selbst die Hansestädte den Druck der Fremdherrschaft zu fühlen bekamen. Ist es gar keine Frage, daß die gewaltige Neigung zur Pedanterie, die im deutschen Geiste steckt, immer wieder selbst die gesundesten Institutionen bei uns bald in leerem Formalismus erstarren läßt; so gab davon die Wiener Akademie damals ein sehr schlagendes Beispiel. Unter des Schwaben Fügers, eines hervorragenden Mengsschülers, Leitung stehend, überdieß von den verwandten David'schen Einflüssen nicht unberührt, aber ohne allen geistigen Inhalt, ohne lebendige Ideale „wurstelte“ sie eben nach Metternichs klassischem Ausdruck in leerem Eklektizismus so weiter, da dieser Kunst in dem gedankenlosen Phäakenthum der Bevölkerung und bei der ewigen, durch die unaufhörlichen Kriege gesteigerten Geldnoth des Staates aller gesunde Boden fehlte. Immerhin enthielt sie aber doch ein ganz respektables Maß technischen Geschicks als kostbare Ueberlieferung der Mengs'schen Schule, welches sich anzueignen für den jungen Künstler ganz zweckmäßig gewesen wäre. Indeß scheint Overbecks ideal angelegter, auf die höchsten Ziele gestellter Natur gerade das widerstrebt zu haben,

da Wackenroders Klosterbruder und Sternbald ja darin ganz zusammentreffen, daß sie die Kunst vergeistigen, lediglich der Inspiration verdanken wollten. Daß Kunst von Können herrühre, vergaß man in der romantischen Begeisterung eben in Wien gerade so gut als in Düsseldorf oder Frankfurt und später in München. Dem jungen Overbeck scheint der Besuch der Schule wirklich nur Widerwillen eingeflößt zu haben. Die ächt deutsche Neigung zur Absonderung, zur Sektirerei war bei ihm offenbar sehr tief gewurzelt von allem Anfang an. Bei aller frommen Demuth wird man doch regelmäßig einen sehr starken Trieb, zu den „Auserwählten" zu gehören, bei all diesen späteren Convertiten bemerken. So bildete der innerlich revoltirende Akademiker denn bald um sich einen kleinen Kreis von solchen auf Sternbald Eingeschwornen, der sich gegen die Profanen abschloß; demselben gehörten Pforr, Wintergerst, Suter und der Schweizer C. Vogel an. Indeß hatte sich Overbeck doch wenigstens die ersten Jahre dem akademischen Zwang gefügt, dem er in Wahrheit viel mehr verdankte, als er sich selber später gestehen mochte, vorab die richtige Zeichnung und genaue Kenntniß der menschlichen Gestalt, ebenso eine geschicktere Bewältigung der Verkürzungen, als sie den meisten anderen Nazarenern eignete.

Im Grunde ist es freilich auch der Beweis eines tiefen und innigen Gemüthes, wenn ihm jene kalte akademische Art zuwider war, die die Kunst nur als ein besseres Handwerk anzusehen schien, welches zwar alle beliebigen Bestellungen ausführt, die in seinem Bereiche liegen, aber nicht die inneren Offenbarungen des Künstlers, seine Naturanschauungen widerspiegelt und sich eigentlich nur auf das Vermögen

beschränkt, den Dingen eine mehr oder weniger schöne Form zu geben, ohne sich viel um ihren Inhalt zu bekümmern. Ihm war die Kunst eine Sache des Herzens im engsten Zusammenhang mit der Religion, sie war ihm „die Vermittlerin und Lehrerin der göttlichen Dinge für die, welche nicht lesen können", ganz wie das die Sienesische Malergilde einst als Axiom aufgestellt.

Er hatte schon in Lübeck den etwas älteren Kestner kennen gelernt, der später als hannöverischer Geschäftsträger in Rom lange Jahre sein Freund bleiben sollte. Ihm schrieb er darüber schon 1810: „Ersparen Sie es mir, es „Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre mei„nes Hierseins verstrichen, wie ich unter Menschen, die ich „weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung „fortvegetirte, und was ich für ein Alltagsmensch ward auf „dieser schulähnlichen Akademie; wie jedes edlere Gefühl, „jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, „und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit „verloren zu gehen, wenn nicht zur rechten Zeit sich noch „ein Freund (F. Pforr), ein edler Mensch gefunden hätte, „der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und „nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte." Man sieht, für einen einundzwanzigjährigen jungen Mann wußte sich Overbeck vortrefflich auszudrücken und beschäftigte sich selbst ein wenig mehr mit seinem Innern, als gerade dringend nothwendig gewesen wäre, wie denn die Flachheit und Rohheit der Umgebung, an der es in Wien damals gewiß noch viel weniger fehlte als heute, ein schwärmerisches Gemüth gar bald auf sich selber zurückbringen, aber auch verführen mußte, sich eben dieses inne-

ren Reichthums halber ein wenig zu überschätzen. — Nun kam auch noch der Schwabe Wächter aus Rom nach Wien, der zwar weder dort, noch vorher in Paris viel gelernt hatte, aber ebendeßhalb um so mehr geneigt war, sich in das, was er malte, recht viel hineinzudenken. Er machte mit seiner gedanklichen Richtung die jungen Leute, die sich als die unzweifelhaft talentvollsten Akademieschüler ohnehin schon sehr fühlten, vollends rebellisch. Sie wollten sich dem akademischen Zwange absolut nicht mehr fügen, wurden also erst verwarnt und dann, als sie dennoch nicht parirten, sofort ausgeschlossen. Dieses Unglück, sich dadurch gründlich zu blamiren, daß sie das Recht der Individualität auch selbst bei so hochbegabten Zöglingen nicht achtete und nach Art bornirter Charaktere ihren einmal festgestellten Leisten Jedermanns Füßen aufzwingen wollte, ist der Wiener Akademie noch oft, besonders eklatant aber gerade ein halbes Jahrhundert später bei Hans Makart, ihrem jetzigen Professor, passirt.

Für Overbeck hatte die Relegation die ohne Zweifel sehr günstige Folge, daß ihn sein Vater jetzt sofort nach Rom zur Vervollständigung seiner Ausbildung ziehen ließ, wohin ihn seine Wiener Freunde theils gleich begleiteten, oder bald nachfolgten. Einer derselben, Scheffer von Leonhartshof hat ihn um diese Zeit portraitirt, offenbar sehr ähnlich, da das Bild ganz mit dem Künstler, wie ich ihn 42 Jahre später kennen lernte, übereinstimmt. Der Jüngling verleugnet den norddeutschen Grübler und Schwärmer keinen Augenblick, sieht viel mehr in sich hinein, als um sich herum, edel und ideal angehaucht, ist doch etwas Intransigentes in diesem Kopf, das den späteren Nazarener durch-

aus ankündigt. Für einen Maler hat er zu wenig Sinnlichkeit und sieht mehr einem Philosophie-Professor ähnlich. Er ist darin der direkteste Gegensatz zu Rafael.

In Rom mietheten die Freunde nunmehr sich in dem verlassenen Kloster S. Isidoro auf dem Pincio ein, bezogen jeder eine Zelle, kochten selber und bildeten so eine Art Sekte, die von den Collegen sehr bald den Spitznamen der „Klosterbrüder“ erhielt. Dieser Name wurde später mit dem der „Nazarener“ vertauscht, der ihr bis heute mit vollem Recht geblieben ist.

Die römisch deutsche Künstlerschaft der ewigen Stadt, die neben den Bildhauern Rauch, Martin Wagner und Thorwaldsen speciell noch die Maler Schick, Koch, Reinhardt, den witzigen und boshaften Teufelsmüller, Rhoden, die Riepenhausen zählte, bestund, wie man sieht, aus lauter Heiden, oder von Carstens und David mehr oder weniger zu der antikisirenden Richtung bestimmten Künstlern. Die Romantik war noch ganz unvertreten, außer etwa durch die Riepenhausen, deren Talent aber doch bei weitem nicht ausreichte, eine neue Richtung zu begründen. So fehlte es denn an Opposition gegen diese, besonders den Bildhauern höchst unsympathische nazarenische Richtung durchaus nicht und der Spöttereien war kein Ende. Indeß hatte Overbeck doch bald seinen Ruf erst durch eine Madonna, dann durch den großen Carton von „Christi Einzug in Jerusalem“ begründet, den er übrigens erst 1824 in Oel für Syndikus Sieveking in Hamburg ausführte, welcher das Gemälde später der Lübecker Domkirche überließ, wo es noch hängt. Es giebt uns bei der Zerstreuung der meisten früheren Arbeiten in alle Welttheile

das vollständigste Bild seiner damaligen künstlerischen Richtung. Die außerordentlich figurenreiche Szene ist vor dem Thore des im Hintergrunde befindlichen Jerusalems aufgefaßt, der einreitende Christus hat eine edle, sympathische Figur, welche die Begeisterung der Menge, besonders der vielen ihn erwartenden Frauen links am Wege wohl erklärlich macht. Ihre Schilderung ist nicht ohne Grazie, ebenso die der einen baumbesetzten Rain hinter Christus füllenden Volksmassen. Auch unter den dem Messias folgenden Aposteln sind sehr gute Köpfe. Das Ganze erinnert auffallend an ähnliche Darstellungen Pinturichio's und anderer älterer Italiener, wie sie in der Sixtinischen Kapelle oder in der Libreria zu Siena zu sehen. An eine selbständige Naturauffassung wird man freilich dabei viel weniger, höchstens durch das wohl später eingeschobene Portrait der Frau des Künstlers, oder die einiger seiner Freunde erinnert. Das hängt nun genau mit dem Charakter der ganzen deutschen romantischen Kunst zusammen, die ja nicht aus einer von der bisherigen verschiedenen Auffassung der Natur, sondern vielmehr aus der Begeisterung für die altdeutsche und besonders die altitalienische Kunst hervorgegangen war. Ich erinnere mich auch sehr genau, wie mir Overbeck selber den außerordentlichen Werth der Tradition in der Kunst anpries und mit welchem Hohn er den Naturalismus, ja jede unmittelbare Naturnachahmung übergoß. „Da meinen sie etwas rechtes geleistet zu haben, wenn sie einen Besenstiel zum Greifen natürlich gemalt haben! Aber da nehme ich doch lieber gleich den Besenstiel selber, der ist noch natürlicher!" Leider beweisen aber gerade seine Bilder, wie hochachtbar sie auch sein mögen, daß

aus der bloßen Inspirirung durch Andere, wahrhaft lebendige Kunstwerke nur schwer entstehen können. Man darf daher wohl dagegen sagen, „ehe ich leblose Rafael'sche Nachahmungen nehme, so greife ich doch lieber zu Rafael selber"! Solche Nachbildungen der florentinischen und römischen Werke Rafael's muß man aber die meisten Overbeck'schen Bilder nennen. Ueberdieß ist sonderbarerweise die Malerei derselben gerade den weniger gelungenen, vorab der aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht einmal von Rafael ganz gemalten „Grablegung" oder der „belle Jardiniere" abgesehen. Allerdings hat Overbeck auch die Gluth der Umbrier in einzelnen Gemälden angestrebt, ist aber selten über den Eindruck von bemalten Holzfiguren hinausgekommen, da er, ganz Rafaels die verschiedenen Stoffe sehr fein unterscheidender Art entgegen, alles gleich behandelt, so daß Fleisch, Gewänder, Haare bei ihm vom selben Material zu sein scheinen. So hart und bunt wird er indeß nie, wie manche Andere, vorab Cornelius.

Dieser letztere traf nun bald auch in Rom ein, während Wilhelm und Rudolph Schadow schon 1810 gekommen waren. Overbeck und Cornelius schlossen sich eine Zeitlang aufs innigste aneinander an und der Erstere gewann, innerlich fertig und vollkommen abgeschlossen, wie er es war, mit seiner schwärmerisch glühenden Natur, sogar großen Einfluß auf den im Ganzen doch weit bedeutenderen und vor allem gesunderen Freund, der trotz aller Schwärmerei für den Katholizismus und altitalienische Kunst doch den nationalen Boden, auf dem er felsenfest stund, niemals unter den Füßen verlor, um ihn mit der Aussicht auf die ewige Seligkeit zu vertauschen,

wie Overbeck. Dieser trat schon 1813 zum Katholizismus über und ward, wie alle Renegaten so bigott, daß ihm selbst Rafael in der zweiten Hälfte seines Lebens dem „Heidenthum und protestantischem Gift“ verfallen schien. Ohne Zweifel war es dieses fanatische und antinationale Moment, das ihn später leise immer mehr von dem Freunde trennte, der ja selbst den Olymp in seiner poetischen Schönheit zu würdigen wußte. Als 1814 nach dem Frieden auch noch Veith von Berlin, Vogel aus Dresden u. a. m. kamen, so wurde der Uebertritt zum Katholizismus eine förmlich epidemische Krankheit, bisweilen allerdings auch eine Spekulation. Keine Frage, daß verrückte aber geistvolle Fanatiker, wie der sich damals auch in Rom aufhaltende Zacharias Werner, nicht wenig zu dieser Seuche beitrugen, die einen schönen Ansatz zur Bildung einer wahrhaft nationalen Kunst gar bald ins widerwärtige Gegentheil verkehrte und diejenigen, welche noch eben die Fremdherrschaft in der Heimath bekämpft hatten, zu freiwilligen Werkzeugen der ärgsten Fremdherrschaft von allen, derjenigen Rom's, und zu Förderern jener kirchlichen und politischen Reaction machte, die uns bald um ein halbes Jahrhundert in unserer nationalen Entwicklung zurückwerfen sollte.

Einstweilen machte man sich freilich diese traurigen Consequenzen noch nicht klar, die einen Goethe und Niebuhr so bald mit ebenso tiefem, als gerechtem Widerwillen gegen diese gefährlichen Schwärmer erfüllten. Im Gegentheil gab ihnen jetzt der brave Jude Bartholdy Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu erproben, indem er ihnen jenes berühmte Zimmer im Pallast Zuccheri zur Verzierung mit Fresken auftrug. Overbeck übernahm die sieben mageren Jahre

in den Lunetten und den Verkauf Josephs. Beim ersteren ward er durch Veith unstreitig übertroffen, dessen „sieben fette Jahre“ ganz vortrefflich großartig geriethen. Dagegen ist sein Bild von Josephs Verkauf um so eigenthümlicher und ansprechender, ja muthet durch eine gewisse naive Liebenswürdigkeit, wie das Product einer neuen Renaissance an. In seiner ganzen Art wiederum an Pinturichio erinnernd, ist auf organische Gliederung der Massen und rythmische Durchbildung der Linien noch wenig gesehen; dagegen ist der nackte Körper des Joseph vortrefflich gezeichnet und modellirt, die Brüder sowohl als die Kaufleute gut charakterisirt, mit noch vielen germanischen Reminiszenzen an Kranach's und Anderer altdeutsche Bilder. Selbst in Rom macht das Ganze einen durchaus wohlthuenden und erfreulichen Eindruck durch die Wahrheit und Schlichtheit der Empfindung, das von jedem theatralischen Pathos so entfernte Benehmen der Einzelnen. Ganz frei von Convention kann man es freilich auch nicht nennen, da es eine gewisse fromme Salbung sogar bei den Schuften zeigt, die ihren Bruder verkaufen, genau wie die altdeutschen Bilder. Hatten sich doch diese Nazarener und Convertiten selber dasselbe gelassene und gehaltene, niemals rasche oder hastige, immer apostolische Benehmen, die fromm niedergeschlagenen Augen, das von unten herauf Anblicken, das sie als „Auserwählte“ mit aller stolzen Demuth derselben charakterisirende Wesen so zur zweiten Natur gemacht, daß sie es bereits auch in ihren Bildern brachten. Overbeck war es wenigstens voller Ernst damit, und darum verletzte er nie, wie manche Andere, denen die Heuchelei und geheime Sünden aus den Augen heraussahen und die sich vortrefflich auf

ihren Vortheil verstanden, während er die Uneigennützigkeit selber war und beständig ausgebeutet wurde.

Trotz aller Frömmigkeit hatte er es inzwischen doch für besser gefunden, Cornelius Beispiel zu folgen und eine Römerin zu heirathen, statt das Fasten auch auf die Frauen auszudehnen. Einige höchst erquickliche Spuren der neu in ihm aufgewachten sündigen Weltlust findet man in den nach Vollendung der Casa Bartholdy begonnenen Bildern zu Tasso's befreitem Jerusalem in der Villa Massimo. Ich setze hierher, was ich von denselben vor dreißig Jahren unmittelbar nach dem Sehen geurtheilt, da ich dem auch heute nicht viel zuzusetzen wüßte.

„Man freut sich hier an der keuschen Grazie, die er über weltliche Heldinnen ausgegossen hat, ja er entwickelt hier Feuer und Leben, rasches, leidenschaftliches Gebahren, was einen umsomehr erquickt als ihm das gewissermaßen gegen seinen Willen passirt und er dabei aussieht, wie ein Mädchen, das eben aus der Pension gekommen, wo man ihr die möglichst strengen Begriffe von Anstand beigebracht. Nun will sie sich wirklich höchst decent halten, wird aber von dem frischen jugendlichen Blut alle Augenblicke zu einer heftigeren Geberde, einem feurigeren Blick verleitet, um sich gleich darauf erröthend wieder zu besinnen, daß sie aus der Rolle gefallen und begiebt sich daher schleunig in die streng bemessene Haltung des schüchternen Backfisches zurück. Sophronia mit Olinth auf dem Scheiterhaufen von Clorinde befreit, können als zierliches Muster der letzteren Gattung gelten, dagegen Gildippens Kampf mit Argant als ein reizendes Beispiel des Aus-der-Rolle-Fallens. Es ist das glänzendste Bild des ganzen Cyclus, die Gestalt der sinkenden

Gildippe ist ein Meisterstück von Schönheit und Anmuth zugleich, es ist eine Heldin, aber eine Heldin zum Küssen, das ganze Reitergefecht hat eine so kühne Bewegung, daß die Pferde ordentlich aus dem Bilde herauszuspringen scheinen." An der Decke malte Overbeck dann noch das befreite Jerusalem, die Taufe der Clorinde durch Tankred, Rinaldo und Armida auf der bezauberten Insel, Erminias Ankunft bei den Hirten — auch überaus anmuthig, dann Peter von Amiens Anempfehlung des Gebets u. a., immer mit demselben jungfräulich keuschen Reiz, der so anziehend wirkt. Dazwischen hinein entstunden nun aber noch eine Menge Compositionen und Zeichnungen in dieser Zeit, wo denn die idyllischen immer am besten geriethen. So Boas die Ruth erblickend, die dießmal doch ziemlich kokett vor ihm vorbei defilirt, während er ein ächter Jude scheint. Umgeben von köstlicher Landschaft, die bei Overbeck immer sehr anziehend ist und ihre Motive meist der so hochpoetischen römischen Campagna und dem nahen Gebirge entnimmt, macht das ein allerliebstes Bild. Noch besser ist eine Ruhe auf der Flucht nach Egypten, wo die Maria unter einem Feigenbaum sitzt, von dem Josef Früchte für sie pflückt. Oder die Auferweckung des Lazarus, sehr an Giotto erinnernd und schauerlich ernst. Dazwischen war 1824 das schon in Wien componirte Oelbild des Einzuges in Jerusalem endlich fertig geworden, ebenso 1826 eine große Composition von „Lasset die Kleinen zu mir kommen." Geschickter angeordnet als der Einzug steht sie hinter diesem gleichwohl sehr zurück wegen ihres auffallenden Mangels an der Natur abgelauschten Zügen, speziell bei den Kindern und Frauen, die Overbeck doch in Rom ganz ähnlich in jeder

Gasse studiren konnte. Es ist im Gegentheil hier alles konventionelle Salbung und Reminiszenz an alte Florentiner, und ohne jene herzerquickende Frische, die letztere ihrem beständigen Beobachten der Natur verdankten. Ungefähr dasselbe gilt auch von einem predigenden Johannes, der trotz der schon viel geschickter rythmisch angeordneten Gruppirung dennoch recht monoton ist, was freilich zum Theil auf Rechnung der Lithographen und Stecher kommen mag, deren Copien mir allein vorliegen.

Um diese Zeit 1821 suchte Cornelius den Freund erst nach Düsseldorf, dann 1826 nach München zu bringen; es wurde aber nichts daraus, das Vaterland hatte offenbar keinen Reiz mehr für denselben. Nachdem Overbeck's Ruf ganz außerordentlich gewachsen war und er schon eine große Schule um sich versammelte, aus der besonders Steinle sich die Art des Meisters ganz angeeignet hatte, erhielt er den Auftrag zu einem Fresco-Bild in der Vorhalle der Kirche St. Maria degli Angeli bei Assisi. Es ist sein bedeutendstes Werk in dieser Technik geworden und stellt die Indulgenz des heiligen Franziskus dar, welcher mit anderen Brüdern unten betend vor dem Altar kniet, als sich ihm der Himmel öffnet und ihm Christus und Maria umgeben von Engeln erscheinen. Das ist nun mit einer überaus erquicklichen Reinheit und Liebenswürdigkeit der Empfindung, einem Wohllaut der Linien in der anmuthig einfachen Composition gegeben, die ganz eines alten präraffaelitischen Meisters würdig wirken. Ja dieser geöffnete Himmel könnte recht gut von Fiesole selber herrühren, meint man im ersten Augenblick, bis eine nähere Betrachtung darauf aufmerksam macht, daß eben die Ausführung des Einzelnen, der

Hände, Füsse rc. doch weit entfernt von dem feinen Naturstudium ist, das wir an dem großen Mönch von S. Marco kaum weniger bewundern müssen als seine herrlich tiefe Empfindung. Wie weit selbst der talentvollste Epigone hinter dem Vorbild eines Rafael vollends zurückbleibt, lehrt uns des Meisters vier Jahre vor der 1829 vollendeten Freske entstandene und offenbar der Familie Canigiani und anderen florentinischen Madonnen nachgebildete heilige Familie in der Münchener Pinakothek. Die stehende Madonna beugt sich zu dem auf einem Lamm sitzenden etwa zweijährigen Christus herab, der zu ihr aufblickt, während die Elisabeth zur Rechten und der knieende kleine Johannes zur Linken ihn bewundern. Auf den ersten Augenblick meint man, das Bild müsse von dem Urbinaten selber sein, so groß ist die Harmonie der Linien; bei näherem Zusehen aber wird man bitter durch das Gezierte, ganz modern Süße der Madonna wie des Christusknaben enttäuscht und sieht, daß hier gerade jene Wahrheit und Unmittelbarkeit der Empfindung fehlen, die Rafaels Kinder so entzückend machen. Ebenso ist die Zeichnung der Verkürzungen, der Hände denn doch gar zu weit entfernt von der Meisterschaft, die dieser damals schon seinem unermüdlichen Naturstudium verdankte, die man aber durch das der klassischesten Bilder niemals ersetzen kann, wo man im Gegentheil immer in die Gefahr des Nachempfindens geräth, s. z. s. Kunst aus zweiter Hand giebt. Hier ist selbst Hippolyt Flandrin, der um diese Zeit von Overbeck viel Einfluß erfuhr, ihm doch weit voraus. Die Farbe aber ist entweder gläsern oder schwer, kennt sonderbarerweise graue Lufttöne kaum. — Dasselbe gilt in noch höherem Grade von dem auch in den dreißiger Jahren entstandenen

Bilde der Italia und Germania, das von unseren damaligen Kunstgelehrten über alle Vernunft hinaus gerühmt wurde, während man jetzt nach einem halben Jahrhundert schon absolut nicht mehr begreift, wie man dergleichen einst so zu loben die Dreistigkeit oder Unwissenheit haben konnte. Die in Leid versunkene und von der Freundin getröstete Italia ist ebensowenig eine Italienerin als die Germania eine ächte Deutsche. Sie sind beide wie von Holz geschnitzt und ziemlich bunt, wenn auch nicht gerade unharmonisch bemalt, entbehren aber aller überzeugenden und packenden Kraft.

Im Jahre 1830 besuchte endlich der Meister nach zwanzig Jahren zum erstenmale wieder Deutschland zugleich mit Cornelius. Obwohl in München von den Künstlern mit Jubel empfangen und gefeiert, — man spannte ihnen beim Einzug sogar die Pferde aus — so war seines Bleibens doch nicht mehr. In Heidelberg traf er dann seinen Bruder und ward wiederum in Frankfurt von Passavant und den dortigen Kunstfreunden außerordentlich gefeiert. Auch ward ihm dort jenes Bild für das Städel'sche Institut bestellt, das ihn bald neun Jahre lang beschäftigen sollte. Er besuchte auch noch Köln und Düsseldorf und kehrte ohne die eigene Heimath auch nur gestreift zu haben durch die Schweiz wieder nach Rom zurück. Von dort schrieb er am 1. Dezember an Cornelius: „Daß ich dann mein theueres Rom auch mit lebhafter Freude wiedergesehen, muß Dir beweisen, wie ich es Dir denn nicht verbergen will, daß ich bei der Verwirrung der Ansichten und Meinungen, die ich im Vaterland gefunden, und die mir allerdings auch manchen schmerzlichen Eindruck gemacht, in der Ueberzeugung meine

Ruhe finde, daß es eine Fügung von Oben gewesen ist, die mir in römischer Abgeschiedenheit meinen Platz gewiesen hat, auf dem ich indeß keineswegs die Hände in den Schooß zu legen gedenke, sondern nach besten Kräften zu arbeiten, gespornt durch den Gedanken, daß ich auch hier in der Ferne zu Euerem Kreise gehören soll." — Nichts wäre denn auch unrichtiger als anzunehmen, daß Overbeck in Rom so verwälscht worden sei, wie so viele Deutsche in Paris sich französiren. Er blieb im Gegentheil im Denken und Fühlen durchaus deutsch und es ist ein wahrhaft tragisches Geschick, das ihn wie so viele Andere durch ein mißleitetes, religiöses Gefühl zwang, als Apostel der geistigen Knechtung in Deutschland aufzutreten und so eines jener Instrumente zu werden, welche die römische Clerisei im Stillen zwar zu verlachen sich nicht scheute, aber doch immer vortrefflich zu benützen verstand.

Nach Rom zurückgekehrt begann er jetzt bald den für das Städel'sche Institut gemalten „Triumph der Religion in den Künsten." Das kolossale Bild ist immerhin seine bedeutendste Leistung auf dem Gebiet der Oelmalerei, seiner an sich allerdings schwächsten Seite. Die Nachahmung der Rafaelschen Disputa ist bei der, gleich letzterer in eine obere und untere Etage zerfallenden Composition unverkennbar. Nur daß die feine malerische Berechnung bei dem Overbeck'schen Bilde wenigstens in dieser unterer Hälfte einer unmäßigen Ueberfüllung mit herumstehenden und sitzenden Künstlerfiguren aller Zeiten und ihrer Protectoren Platz gemacht hat. Sie gruppiren sich um einen Springbrunnen in der Mitte des Bildes, „dessen aufstrebender Wasserstrahl das Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst sein soll."

Sein Wasser fällt in zwei Schalen, „von denen die obere die himmlischen und die untere die irdischen Dinge abspiegelt.“ In diese untere schauen darum die Venetianer, während die Fra Angelico, Giotto, Perugino u. A. ihre Inspirationen aus der oberen Wasserfluth holen. Wie erkältend es wirken muß, daß kein Mensch auf dieser unteren Hälfte etwas in vollem Ernst thut, sondern Alle sich blos symbolisch gebärden, liegt auf der Hand. Man bewundert da nichts so sehr als die Weisheit von Overbecks Vorbild, auf dessen Disputa sich die Herrn doch in vollem Ernst um die Eucharistie zanken und uns dadurch denn auch in hohem Grade interessiren, während sie hier alle bloß „so thun“. Mit Würde indeß und mit theilweise nicht geringem Talent der Darstellung, während Andere, besonders die Herrn im Vordergrund, allerdings durch ihre Malerei wiederum an bemalte Holzfiguren erinnern. Weitaus am werthvollsten ist jedenfalls der geöffnete Himmel oben, der in der Mitte die Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Schooße zeigt, die aber vielbeschäftigt, auch neben ihm noch ein offenes Buch hält, aus welchem sie den Marianischen Lobgesang den Herrn unten vorliest. Sie ist umgeben von den oft vortrefflich componirten Gestalten des alten und neuen Bundes, wie denn das Ganze trotz seiner unverdaulichen Symbolik — Dank der Anlehnung an Rafael — einen durchaus ernsten Eindruck macht, obwohl Overbeck ein kleines Buch schreiben mußte, um dem Beschauer zu erklären, was er sich alles dabei gedacht habe. Daß er in diesem von Salbung triefenden Heft demselben Rafael, den er doch so ungenirt benützt, Vorwürfe über seinen angeblichen späteren Abfall macht, das gehört eben zu jener Romantik, die es mit der

Geschichte ganz ebensowenig genau zu nehmen pflegte als mit der logischen Consequenz. Denn Overbeck vergaß dabei ganz, daß die Sisto und die Bilder zur Apostelgeschichte, also Rafaels höchste Leistungen lange nach der Disputa kommen und daß das, was ihn an Rafael verdroß, fast durchaus der Arbeit seiner Schüler angehört, wenn es ihm nicht zur höchsten Ehre gereicht wie die alles beseelende Freiheit des Geistes.

Nach diesem Frankfurter Bild, das trotz seiner Mängel immerhin eine hochachtbare Leistung genannt werden muß, wie viel gerechten Widerspruch es auch hervorrief, malte Overbeck nur wenig mehr. Er widmete sich vielmehr jetzt zunächst von 1843—51 jener Reihe von 40 Zeichnungen zu den Evangelien, die man wohl als eines seiner Hauptwerke betrachten kann. Zur Vervielfältigung durch den Kupferstich bestimmt haben sie, unter seines Freundes Keller Leitung besser als die früheren Blätter gestochen, auch eine unermeßliche Verbreitung erlangt. Dieselbe ist um so verdienter als hier sich sein Styl vollkommen abgeklärt und fertig, zwischen dem ihm so seelenverwandten Fiesole und Rafael die Mitte haltend, zeigt. Da sein künstlerisches Vermögen für diese einfachste Art der Zeichnung nahezu vollkommen ausreichte, enthalten diese Blätter eine so hohe Meisterschaft, so viel die Phantasie zur Ergänzung des Gebotenen anregende Kraft, daß man sie immer mit Hochachtung betrachten wird. Auch wenn man sich selbst hier nicht darüber täuschen kann, daß noch viel Gemachtes neben dem wahr und rührend Empfundenen mit unterläuft. Unstreitig liegt das aber großentheils an der Strenge der rythmischen Durchbildung der Linien, der eben gar oft die

Unmittelbarkeit und Wahrheit der Gebärde untergeordnet wird, wie der Dichter der Musik des Verses auch gar oft jene Naturlaute opfert, die am Ende doch die ächteste Poesie ausmachen. So scheinen sich denn auch bei Overbeck alle Personen in einem gewissen langsamen Rythmus zu bewegen, also eigentlich zu tanzen und ein Dürer ist ihm darum an schlichter Naturwahrheit immer noch weit voraus. Indeß entschädigt die Innigkeit und ächte Frömmigkeit wie die idyllische Schönheit vieler Blätter reichlich. Ja selbst an direct der Natur abgelauschten Zügen fehlt es keineswegs, der Blinde, welcher den Lahmen trägt, ist z. B. offenbar dem römischen Volksleben entnommen. Beim Herodes, wie er mit heuchlerischer Freundlichkeit den ziemlich zurückhaltenden Pilatus begrüßt, meint man selbst gesunden Humor zu finden und in der Erweckung des Lazarus wieder ergreifende dramatische Kraft. Ebenso beim Wehe über die Pharisäer. Vortrefflich ist auch die Grablegung Christi, eine Composition, die Overbeck später dann noch groß mit Veränderungen wiederholt hat und die unstreitig selbst beim Vergleich mit der Rafael'schen bestehen bleibt. Die Originale dieser Zeichnungen erwarb der Baron von Lotzbeck auf Weyern bei München. Gerade die Zeit, in der er diese Compositionen zeichnete, 1843—51 umschloß für ihn indeß eine der schwersten Prüfungen. Im ersteren Jahr starb sein einziger Sohn nachdem er den hoffnungsvollen Jüngling langsam hatte vergehen sehen müssen; dann traf ihn ein langwieriges Augenleiden, das ihn sehr beim Arbeiten hinderte.

Im Jahr 1852 nach Rom kommend, lernte ich den Meister endlich persönlich kennen. Er hatte die Stunden

der Sonntage von 12—2 zu den Besuchen bestimmt, und zahlreiche Fremde aller Nationen drängten sich da in den zwei Zimmern des dicht am Judenviertel gelegenen alten Palastes Cenci, in denen er seine einfachen Zeichnungen aufgestellt hatte, immer genau in dem Stadium der Ausführung, in dem sie sich gerade befanden. In der fast koketten Sauberkeit, mit der diese geistvollen Contouren mit der Kohle oder dem Bleistift hingeschrieben waren, malte sich seine ganze Art vortrefflich. Endlich konnten wir uns zu dem Meister durchdrängen und eine hohe, hagere, vorgebeugte Gestalt trat uns ruhig beobachtend und zugleich mit jenem stolz demüthigen Wesen entgegen, welches die Frommen überall fast auf den ersten Blick erkennen läßt. Ein feiner Kopf! Die hohe schmale Stirn, bei der das Organ des vergleichenden Scharfsinnes so ungewöhnlich ausgeprägt war, wie es nur bei Goethe zu finden, dazu das große leuchtende Auge, die Adlernase und die fein geschürzten, mageren, zusammengepreßten Lippen, wie die äußerste Blässe des nervösen Gesichts, ließen geistige Anstrengung und körperliche Leiden in gleich hohem Grade ahnen. Die Erscheinung machte bei der schlaffen kranken Haltung ganz den Eindruck, als ob sie nur noch vom Geist und Willen, die sie durchglühten, aufrecht gehalten würde. Gemessen, aber liebenswürdig im Umgange, voll geistreicher Tiefe und jener Ueberlegenheit, die ein vollkommen in sich abgeschlossener Charakter, feste Ueberzeugungen immer geben, machte er den imponirendsten Eindruck, wie das der Fertige dem Unfertigen und Suchenden gegenüber ja meistens thut. Ich habe Overbeck hernach noch öfter gesehen, freilich immer mit der Empfindung, daß man durch eine Kluft von ihm getrennt war,

über die es absolut keine Brücke gab, wie liebenswürdig und anregend er auch erschien, so lange er sie nicht vermuthete.

Kurze Zeit nachher, im Jahr 1853, verlor er auch noch seine Frau, die ihm 35 Jahre lang treu zur Seite gestanden hatte. Overbeck wäre jetzt ganz verlassen gewesen, wenn sich ihm nicht gleichzeitig der schon lange befreundete Bildhauer Hofmann mit seiner Frau angeboten hätten, ihn bei sich aufzunehmen und Kindesstelle an ihm zu vertreten. So erhielt er, nunmehr aus dem verödeten Pallast Cenci ausziehend und mit Hofmann eine Villa auf dem Esquilin bewohnend, einen neuen Famlienkreis, der überaus erfrischend auf ihn wirkte. Verjüngt dadurch besuchte er im Jahre 1855 dann sogar Deutschland noch einmal, um ein großes Bild nach Köln zu bringen, das ihm schon bei seinem ersten Besuche in der Heimath vom rheinisch westphälischen Kunstverein für den dortigen Dom bestellt, aber erst jetzt fertig geworden war. Es stellte die heilige Jungfrau von Engeln umgeben, über die Chöre der Patriarchen und Propheten emporschwebend dar. Leider sind meine Erinnerungen an dasselbe zu unbestimmt, als daß ich ein Urtheil darüber abgeben könnte. Ueberall gefeiert, scheint es ihm im Ganzen dießmal viel besser in Deutschland gefallen zu haben, als beim ersten Besuch. Nicht nur blieb er in Köln mehrere Wochen, sondern verweilte auch auf der Rückkehr noch längere Zeit bei Veith in Mainz, wie in München und sprach sich sehr befriedigt in seinen Briefen über diese Reise aus, ja schrieb sogar an den ihm befreundeten Dr. Sepp: „Auf der Höhe des Brenners habe ich mich noch einmal umgewandt und allen nordwärts fließenden Gewässern Grüße an die deutsche Heimath aufgetragen.“

In dieser letzten Periode seines Lebens beschäftigte er sich zumeist mit Zeichnungen, in denen er eine wahre Unerschöpflichkeit der Erfindung entwickelte. So entstund jetzt die Passionsgeschichte, eine Reihe von 14 herrlichen Compositionen, in denen die Auffassung Christi an Tiefe, Schönheit und Erhabenheit alles bisher von ihm geleistete übertrifft und die ich theilweise noch in Rom auf der Staffelei bei ihm sah. Allerdings ist auch hier die Anlehnung an den von Rafael im Spasimo geschaffenen Typus unverkennbar, den dieser seinerseits aber wieder bei unserem Dürer geborgt hat. Overbeck's letztes großes Werk waren die Cartons zu den sieben Sacramenten, die zu Gobelins bestimmt waren, wie die Rafaelische Apostelgeschichte. Sie kamen als solche nie zur Ausführung, wie ihm denn außer jenem ersten Bild in Assisi meines Wissens niemals mehr eine Arbeit von einem der Päpste aufgetragen ward, während man im Vatikan riesige Wandflächen von Italienern mit dem leersten Zeug bedecken ließ. Man verstund sich eben in Rom von jeher viel besser darauf, die deutsche Frömmigkeit in klingende Münze umzusetzen, als ihre geistigen Schätze zu verwenden, und gebrauchte Schwärmer, wie Overbeck, ohne etwas Anderes für sie zu thun, als sie auszunützen. — Leider existiren daher diese 1860 vollendeten Sacramentscompositionen für das Publikum nur in ziemlich mittelmäßigen Holzschnitten Gabers und in von der Berliner Nationalgallerie angekauften verkleinerten Copien seiner Schüler; wo die Original-Zeichnungen dermal sind, wüßte ich nicht anzugeben. Das erste dieser Bilder, die Taufe darstellend, ist dann in Oel leicht colorirt auch noch in der Münchener neuen Pinakothek zu sehen. Wie alle anderen besteht es aus einem

Hauptbild in der Mitte und einem Kranze von kleinen, durch Arabesken verbundenen Szenen aus dem alten und neuen Testament, die auf dasselbe einen, freilich oft weit hergeholten Bezug haben. Gerade unter diesen sind aber eine Reihe ganz wunderschöner Compositionen. Kann man bei diesem ersten, der Taufe selber, allenfalls einwenden, daß weder den verschiedenen Taufszenen des Vordergrundes und noch viel weniger bei der im Hintergrund durch Darstellung der vom heiligen Geist erfüllten Urgemeinde besonders Neues oder Bedeutendes geleistet sei, so sind dagegen die oberhalb befindliche „Taufe Christi im Jordan", wie besonders die „Austreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese" auf der Seitenleiste ganz rafaelisch componirt. Ebenso enthalten die unten befindlichen „Eintritt Noah's in die Arche" — Symbol der Kirche —, und „Durchgang der Israeliten durchs rothe Meer" ganz reizende Gruppen und Motive. Nicht minder alle übrigen Blätter, so daß man wirklich durchaus keinen Nachlaß der produktiven Kraft des Meisters in denselben bemerken kann.

Diese rein künstlerische Begabung war bei ihm eine sehr bedeutende und Niemand kann bestreiten, daß es Overbeck trotz allen Anschlusses an die Altitaliener und Rafael nicht dennoch vollkommen gelungen sei, seine eigenste Persönlichkeit, ja seine ganze Gemüthswelt in diesen edlen Formen auszusprechen. Die ursprüngliche Kraft seines Talentes hat durch die freiwillige Beschränkung auf religiöse Stoffe offenbar mehr verloren als gewonnen. Schon die unermeßliche Wirkung, welche sie gehabt, beweist die Stärke dieser Begabung. Nicht nur sind die nach ihm gestochenen Compositionen in der ganzen Welt genau ebenso

verbreitet worden, als seinerzeit die Dürers oder Schongauers, sondern er hat auch eine große Schule gebildet, aus welcher, nächst dem trefflichen Steinle in Frankfurt, Ludwig Seitz in Rom wohl am meisten in seinem Geiste arbeitet, während der kräftiger und dramatischer angelegte Führich sich doch bald seinen eigenen Styl ausbildete, wenn er auch Impulse von ihm empfieng. Aber auch der edle Hippolyt Flandrin in Paris und andere Franzosen, wie der Italiener Casolani wurden mächtig von ihm berührt, ebenso wäre kaum irgend ein religiöser Maler in Deutschland zu nennen, der nicht Einflüsse von ihm empfangen hätte, von Heinrich Heß und seiner Schule, Schadow und besonders Deger, Ittenbach und Müller in Düsseldorf bis Kuppelwieser in Wien und Maria Ellenrieder in Konstanz. Ja selbst die religiöse Skulptur wurde nicht wenig von ihm bestimmt und der Münchner Knabl, wie der Wiener Gasser z. B. sind ohne ihn gar nicht denkbar. Seine Auffassung der christlichen Mythen ist allerdings durchaus verschieden von der Cornelianischen, sie ist im innersten Kern modern trotz alles Studiums Rafael's, ja trotz der noch größeren Charakterverwandtschaft mit Fra Angelico. Schon durch ihren stark sentimentalen Zug, der unleugbar nicht am wenigsten zu ihrer Verbreitung beitrug. Das Elegische, sich im Rückgang begriffen Fühlende ist ihr durchaus aufgeprägt, die alte Sicherheit des Glaubens fehlt diesen Gestalten trotz aller rührenden Schönheit und tiefen Empfindung, in der sie es ja denen des Cornelius entschieden zuvorthun.

Der Meister selber verlebte, unaufhörlich schaffend, seine letzten Lebensjahre in stillem Frieden. Er arbeitete

noch an einem jüngsten Gericht und der „Heimkehr eines Brautpaars“ für die Tochter der von ihm adoptirten Frau Hofmann, seiner treuen Pflegerin, als er still und kampflos, ein Gebet auf den Lippen, in der Nacht vom 12. zum 13. November 1869 verschied.



XXXVI.

Peter von Hess.

Unzweifelhaft ist Peter von Heß einer jener bahnbrechenden Künstler, welche einst den Grund zu der heutigen Münchener Schule legten. Vor allem dadurch, daß er als der erste bedeutende Realist derselben, jede stylistische Tradition ablehnend, bloß die Natur zu seiner Lehrmeisterin machte. Diesem rücksichtslosen Naturalismus einer ungewöhnlich begabten Natur verdanken wir es, daß kein Münchener Zeitgenosse jener Epochen des Empire und der Restauration bis zu Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts uns den Charakter ihres Volks- und Soldatenlebens, wie er sich hier in Süddeutschland, aber auch in Italien, Griechenland, und auf den Schlachtfeldern der napoleonischen Kriege ausprägte, mit solcher nüchternen Schärfe, solcher photographischen Treue widerspiegelt als eben er. Denn während seine berühmteren Schulgenossen fast alle uns nur die Ideale jener Periode zeigen, malt er sie uns, wie sie selber war — oder wenigstens, wie sie dem erschien, der

allen Idealen vollkommen gleichgültig gegenüberstand, sich dafür aber einen um so durchdringenderen Blick für die Wirklichkeit bewahrte. Peter Heß darf daher in allen seinen Schilderungen von Dingen, die er wirklich gesehen hat, als eine um so unvergleichlichere Quelle gelten, als er ebenso interessant ist sowohl durch das, was er sieht, als wie er es sieht, und endlich, wie er es wiedergiebt. Wenigstens in der ersten Hälfte seines Lebens. Man kann z. B. die Rolle, die Süddeutschland in den napoleonischen Kriegen gespielt hat, kaum vollständig verstehen, wenn man seine schonungslos wahre Darstellung nicht kennt, die uns den Revers der Medaille zeigt, von welcher die deutschen Romantiker und Klassiker jener Zeit bloß die pathetische Vorderseite weisen. Und doch zieht er seinen Gegenstand keineswegs herunter wie andere, sondern weiß im Gegenteil der Schönheit, wo er sie trifft, so gerecht zu werden, als es mit oft ans Harte streifender Individualisirung vereinbar ist.

Als der Sohn des kurpfälzischen Hofkupferstechers und nachmaligen Professors der Akademie C. E. Christoph Heß 29. Juli 1792 in Düsseldorf geboren, erhielt er vom Vater, der selbst ein gewissenhafter und strenger Zeichner war, und sich besonders nach den Altdeutschen gebildet hatte, den ersten Unterricht. Mit irgend welchem anderen scheint er nicht viel behelligt worden zu sein, wenigstens hat er ganz gewiß das außerordentlich rege geistige Leben Norddeutschlands in jener Zeit nicht gekannt, auch gar kein Bedürfniß gehabt, es kennen zu lernen. Nüchtern, stolz und innerlich abgeschlossen, ohne irgend welche ideale Welt, wendete sich bald seine Neigung ausschließlich der Darstellung des ihn umgebenden Lebens zu, vor allem der

des damals so durchaus überwiegenden militärischen, wobei er früh das überraschendste Talent entwickelte.

So ermöglichte er denn auch, daß dem Einundzwanzigjährigen gestattet wurde, sich als Maler dem Generalstabe des Fürsten Wrede anzuschließen, bei dem er die Feldzüge gegen Frankreich von 1813 bis 1815 mitmachte und im beständigen Umgang mit den bayerischen Militärs auch ganz ihre Manieren und Denkungsart annahm. Da die Reaktion gegen das Franzosenthum jeder Art in seine Jugend fällt, bestimmte sie mehr oder weniger auch seine Kunstrichtung, in welcher der Antagonismus gegen die damals auch in Deutschland herrschende David'sche Schule nicht minder entschieden auftritt, als bei seinem jüngeren Bruder Heinrich, der sich so eng an Cornelius anschloß. Nur daß sich Peter, seinem durchaus positiven Wesen entsprechend, ganz dem energischen Studium der Natur zuwandte. Offenbar unterstützte ihn hiebei der charaktervolle Sinn des Vaters, welcher die drei Söhne zu der strengsten Arbeit auf der Akademie in München anleitete, wohin die Familie 1806 von Düsseldorf im Gefolge der Gallerie und Akademie übergesiedelt war. Vorgänger in seiner Richtung hatte Peter Heß dort an Albrecht Adam und an Wilhelm v. Kobell, von welchen besonders der letztere trotz seiner unglaublich hölzernen, corporalmäßigen Art anfänglich dermaßen auf ihn wirkte, daß man seine frühesten Arbeiten, z. B. die für den Schlachtensaal der Residenz in großem Maßstab gemalte Darstellung des Treffens von Arcis sur Aube, leicht mit denen jenes Künstlers verwechseln könnte. Bei einer deutlichen Exposition, die den Hergang oder wenigstens den Antheil der bayerischen Truppen

an demselben ziemlich klar macht, verblüfft einen doch die Trockenheit der Phantasie, die einen Mann genau so sich benehmen läßt, wie den andern, als wenn sich eine Parade da abspielte. Daß es Ernst sei, sieht man eigentlich bloß aus einem im Vordergrund etablirten Verbandplatz, sonst giebt es auch nicht die Spur von Seelenleben, der Offizier befiehlt und der Soldat gehorcht, das starre Commando ist Alles. Indeß emancipirte Heß sich bald, und lehnte sich nun eher an die Altdeutschen und Wouvermann an, wie man aus seinen ersten kleineren Genrebildern sieht, die, obwohl in hohem Grade selbständig und eigenthümlich, doch eine merkwürdige Verbindung von Einflüssen beider zeigen, und wenn auch längst vor der Entwicklung des cornelianischen Stils geschaffen, nichtsdestoweniger eine gewisse Verwandtschaft auch mit diesem haben, im schönen architektonischen Aufbau der Gruppen, aber auch in der pedantischen Verfolgung des Contours. Da sind Reiter, die in einer Scheune Schutz vor einem Gewitter suchen, oder polnische Pferdehändler, dann eine Rückkehr der bayerischen Offiziere aus Rußland. Desgleichen ist eine Reihe Kosakenszenen aus dem Feldzuge von 1814 voll Feinheit der Zeichnung und Schärfe der Charakteristik, dabei mit einem malerischen Sinne componirt und einer klaren Farbe gemalt, die diesen Bildern trotz einer gewissen echt deutschen Magerkeit und Härte der Zeichnung und eines durch seine Glätte und Sauberkeit ans porzellänerne streifenden Colorits, unstreitig einen unvergänglichen Werth sichern. Besondere Aufmerksamkeit verdient u. a. ein Kosak, der in ein französisches Gehöfte eindringt, in welchem Bauern die Vertheidigung der Soldaten unterstützen,

dann eine Plünderung, wo die Kerle einen Wagen mit der Beute beladen und die Frauen der Beraubten jammernd daneben stehen; endlich Kosaken, die Franktireurs eskortiren resp. niederschießen. Manches davon hat er auch selber lithographirt, oder, wie den Besuch eines Malers in einer Sennhütte, radirt.

Die Vortrefflichkeit dieser kleinen Bilder, welche durch einen Aufenthalt in Italien im Jahr 1818 noch gesteigert wurde, ist bei der großen Jugend des Künstlers und dem so niedrigen Stande der damaligen Produktion manchmal geradezu unbegreiflich. So malte er im Jahre 1819 den Uebergang der Kirgisen und Kosaken über den Rhein bei Caub, ferner Abruzzische Bauern vor einer römischen Schenke mit erstaunlicher Wahrheit und Schärfe, dann Marino mit einer Brücke im Vordergrunde, ein Bildchen von solch bezaubernder Naivität und Liebe in jedem Detail der sonnigen Morgenlandschaft, daß man es den schönsten altdeutschen Szenen dieser Art vergleichen könnte. Beide letztere Bilder befinden sich in der neuen Pinakothek.

Im Jahr 1819 entstund auch jener berühmte „Morgen in Partenkirchen", der, eine Zierde der Leuchtenberg'schen Gallerie, das Hochgebirgsleben zum erstenmal mit eben so großer Poesie als Frische schildert, wenn er auch eine gewisse liebevolle Kleinlichkeit, wie ein etwas pedantisches, peinlich genaues Wesen nicht völlig los werden kann, die für jene ganze Zeit so charakteristisch sind. Größer als diese Bilder sind die „Vertheidigung der Kinzigbrücke" bei Hanau durch die Bayern unter Pappenheim und ein „Gefecht zwischen französischen Dragonern und österreichischen Husaren", die 1820 entstanden waren.

Muß man diese frühesten Werke als wahre Perlen deutscher Art und Kunst bezeichnen, so fällt besonders darau auf, daß sie weitaus am besten bleiben, solange der Künstler ganz allein steht, bloß die Natur und die alten Meister um Rath fragen kann, während er seine umgebenden Fachgenossen alle bereits weit überragt. Da gestaltete sich dann das Verhältniß zu Natur und Kunst wunderbarerweise so, daß er bei aller liebevollsten Treue, mit der er erstere wiederzugeben sucht, doch ganze Jahrhunderte von Kunstentwicklung vollständig zu überspringen und im Grund in der seinigen da wieder anzuknüpfen scheint, bis wohin Dürer und die besten anderen Hoch- und Niederdeutschen in der Landschaft mit ihrem Naturstudium gekommen waren. Nur daß er den Niederländern bereits das feine Grau der Uebergangstöne entlehnt, das die Altdeutschen blos sporadisch zeigen.

Es ist überhaupt eine der eigenthümlichsten Erscheinungen in der gesammten Kunstgeschichte, daß jede Periode die Natur nicht nur anders ansieht, sondern auch jede nur gewisse Theile derselben mit vollkommener Wahrheit wiederzugeben vermag, immer aber einen Rest übrig läßt, den sie nicht bewältigt. Dieser Rest ist nun in jeder Zeit und in jeder Schule ein anderer. So geben z. B. die Altdeutschen in ihren Bildern die Landschaft oder selbst die Contouren der Figuren bei größter Wahrheit des Ausdrucks, ja selbst der Carnation, doch noch ganz conventionell; Rubens dagegen, wunderbar in Darstellung des Fleisches, bleibt manierirt in Gewändern und Landschaft: die niederländischen Kleinmaler, so unübertrefflich wahr in allem andern, haben doch meist ganz conventionelle Be-

leuchtung und Valeurs. Letztere, sowie die Wirkungen des Sonnenscheins ganz genau zu studiren und darüber freilich oft anderes wichtigeres zu vernachlässigen, ist überhaupt erst eine Eroberung der allermodernsten Kunst, zunächst der französischen, von der wir ja deßhalb auch den Ausdruck Valeur, d. h. Farbenwerth entlehnten. Bei Heß tritt beides, wie das Studium des Helldunkels, noch zurück; auch seine Contouren sind meist viel zu gleichmäßig sichtbar, und nehmen dadurch den Figuren Rundung und Lebendigkeit; seine Lüfte, Bäume und Gebüsche sind oft noch conventionell; die letzteren, wie die Vordergründe gewöhnlich mit unendlicher Liebe so detaillirt, daß darüber die Gesammtwirkung leidet. Ebenso gibt es Staub und Schmutz für ihn kaum im Krieg, seine Röcke sind immer gebürstet und ohne Löcher, den schmutzigsten Herzen giebt er wenigstens reine Strümpfe.

Hier steht Heß überall auf dem Standpunkte der Altdeutschen, während er in Luftperspektive, malerischem Arrangement, ja Behandlung, Anklänge an Wouvermann zeigt — an Correktheit der Zeichnung und scharfer Charakteristik aber alle Zeitgenossen weit überbietet. Sein im Jahr 1822 entstandenes österreichisches Lager, wo wir im Vordergrunde ungarische Husaren den Czardas tanzen sehen, während ein Zigeuner die Musik macht, ist hierin bis jetzt unerreicht geblieben. Bei einem höchst malerischen Aufbau der Gruppen sind die einzelnen Volksstämme dieser bunten Menge mit unglaublicher Schärfe charakterisirt. Freilich sehr viel wahrer als schmeichelhaft, ja sie machen bisweilen den Eindruck gedrillter Raubthiere, nur die Tyroler Jäger — die einzigen Deutschen — sehen menschlicher aus. Daß diese

ganze Masse noch nicht einmal auf der durchschnittlichen Höhe derer in Wallenstein's Lager steht, daß sie weniger durch Ehre, Vaterlandsliebe, oder selbst Rauflust, als hauptsächlich durch den Stock zusammengehalten wurde, darüber bleibt man keinen Augenblick im Zweifel.

Scheint dieses Bild ein Dokument von unwiderstehlicher Beweiskraft für den damaligen Culturzustand des österreichischen Heeres, so zeigt ein wallachischer Pferdefang dieselbe köstliche Charakteristik und feine Zeichnung, wie porzellänerne Malerei. Er hat das Motiv dann 1829 noch einmal wiederholt. Die ein paar Jahre vorher entstandenen großen Bilder der Schlachten von Arcis- und Bar-sur-Aube sind sehr verschieden von Werth. Denn wenn das erstere, wie wir gesehen, noch ganz an Kobell erinnert, so gehört das zweite bereits zu den besten großen Bildern, die Heß überhaupt gemalt. Es leitet seine zweite, von der ersteren durch eine viel stärkere Betonung der Lokaltöne, pastöseren Auftrag, weniger feines Grau und bunteres Aussehen unterschiedene Periode ein. Für den Schlachtensaal der Münchener Residenz bestimmt, zeigt es natürlich zunächst den Antheil der Bayern an der Aktion. Mit den vorhin besprochenen Oesterreichern verglichen sind es doch Menschen, brav, gutmüthig, aber roh, Landsknechte, die sich gestern mit den Franzosen und heute gegen dieselben gleich gut schlagen, denen sie aber unstreitig an Menschenwürde weit nachstehen. Denn diese, obgleich nichts weniger als geschmeichelt, sondern theilweise sehr gaunerhaft aussehend, vertheidigen doch ihr Vaterland mit sichtlicher Erbitterung, haben also ein ethisches Interesse, das bei ihren Gegnern nicht entfernt wahrzunehmen ist.

Wahrlich, niemand wird diese so überaus wahren Bilder des Zustandes süddeutscher Truppen in jenem Freiheitskriege betrachten und mit dem heutigen Aussehen unserer Heere vergleichen können, ohne eine stolze Freude zu empfinden über den ungeheuren Fortschritt, welchen wir seither gemacht haben. Ist dort auch nicht die leiseste Spur jener Begeisterung, jenes großen idealen Aufschwungs zu finden, wie sie bei den Preußen z. B. Bleibtreu in seiner Schlacht an der Katzbach so vortrefflich wiedergiebt, so wird doch jeder heutige Schilderer, dem das Talent eines Heß zur Seite steht, bei Darstellung des letzten französischen Kriegs auch unserem geringsten Troßknecht einen verklärenden Strahl jenes hohen Bewußtseins mittheilen müssen, daß er so gut wie der Königssohn sein Bestes, nämlich sein Leben, für die Sicherheit, Ehre und Freiheit seiner Nation einsetze. Der Unterschied zwischen der heutigen durch die allgemeine Wehrpflicht gehobenen, durch die Presse belehrten, und der damaligen rohen und unwissenden, durch die Conskription zusammengetriebenen, durch den Stock disziplinirten Mannschaft ist gewiß noch größer, als der zwischen der jeweiligen Generalität. Dagegen, welcher Abstand wieder zwischen dem handwerksmäßigen Feldscheerer, der im Vordergrunde kaltblütig die Leute schindet, und unseren zahllosen heutigen hochgebildeten Aerzten, wie wir als deren Typus Dr. v. Nußbaum betrachten können, welche der reinste Patriotismus, mit der aufopferndsten Liebe zur Wissenschaft vereint, ins Lager trieb und zu den unerhörtesten Aufopferungen begeisterte. Man kann diese Parallele nicht ins Detail verfolgen, ohne sich vollständig der totalen Veränderung bewußt zu werden, wie sie im gegenseitigen Verhältniß der beiden Nationen

vorgegangen ist. Hatten doch die damaligen Franzosen schon ungefähr denselben sittlichen Standpunkt erreicht, welchen sie auch noch im Jahre 70 einnahmen, daher denn das Resultat des Kampfes von damals wie desjenigen im Jahre 70 gar nicht anders ausfallen konnte, als es ausgefallen ist.

Der durch solche epochemachende Arbeiten rasch zu großem Ruf gekommene Künstler wurde nunmehr von König Ludwig mit der Darstellung zweier Szenen aus den Tyrolerkriegen von 1805 und 1809 für den Schlachtensaal der Residenz beauftragt: dem Gefecht bei Wörgl, wo die bayerischen Truppen unter Wrede den General Chasteler schlugen und dem Kampf beim Passe Strub. Mit ungewöhnlichem Talent componirt, zeigen uns diese außerordentlich figurenreichen Bilder in einer Masse ergreifender Episoden, in die sich das Ganze auflöst, die volle Schwere eines solchen wilden Volkskampfes, in welchem Fanatismus, Vaterlandsliebe, Stammeshaß, dazu noch die Schrecken einer wilden Natur gleichmäßig zusammenwirken. Besonders die letztere ist außerordentlich geschickt ausgenützt, um uns die lebendigste und anschaulichste Erzählung des Hergangs zu geben, die denn auch weitaus das Beste ist, was die deutsche Schlachtenmalerei zu jener Zeit hervorbrachte und einen mächtigen Fortschritt in der Darstellung des ganz realistisch aufgefaßten Vorgangs zeigt. — Allerdings entbehrt das Colorit der Totalwirkung, es erscheint sowohl bunt als unruhig, weil der Maler, darin seinen Zeitgenossen gleich, nicht versteht, das Einzelne in seinem Verhältniß zum Ganzen zu beherrschen. Ebenso wird er auch trocken und hart, insofern er sowohl die allgemeine Wirkung des Lichts und der Atmosphäre auf den verschiedeneu Gegenständen

überhaupt als auch die besondere des Staubes, Kothes, Rauches auf den Uniformen der Soldaten und den Kleidern der Bauern gleich unvollkommen wiedergiebt. Dennoch ist Alles mit solchem malerischen Talent componirt, und auch das Einzelne so charakteristisch gezeichnet, daß es auf gleicher Höhe mit den Produktionen eines Vernet steht, wie der letztere sich in einer Reihe ganz ähnlicher Schlachtenbilder und Szenen aus der Revolution im Museum von Versailles zeigt. Ohne Zweifel ist der Deutsche spröder, aber auch wahrer im Detail, nur stört uns heute seine kühle Objektivität, der Sieger und Besiegte, Kosaken und Franzosen, Bayern und Tyroler vollkommen gleichviel gelten, da er jeden Stoff nur auf seinen Gehalt an malerischem Reiz ansieht, und ein ethisches Interesse an den Dingen so wenig zu kennen scheint, als Stimmung irgend einer Art.

Diesen, den größten Enthusiasmus erregenden Bildern gesellte Heß im Jahr 1830 noch für den Grafen Schönborn die Grundsteinlegung der Constitutionssäule hinzu, ein Porträtbild, bei welchem er wiederum sein Talent für Anordnung und seine sprechende Auffassung aller Persönlichkeiten bekundete. Hat man Heß überhaupt vorgeworfen, er sehe eine Schlacht nicht wie ein General, sondern wie der Regimentsschneider, so wird er solche Pedanterie allerdings hier am wenigsten los. Jene ganze Zeit beobachtet eben die Totalerscheinung nur höchst unvollkommen, so sind Heß' Schatten gläsern, weil er die Reflexe gern übertreibt, seine Verkürzungen, obwohl vollkommen richtig, wirken selten als solche, weil der ferne Theil mit derselben ledernen Genauigkeit gezeichnet wird wie der nahe u. s. f. Später hat er diese Fehler indeß verbessert.

Im Jahre 1832 begleitete Peter Heß den König Otto nach Griechenland, was Veranlassung gab, daß er dessen Einzug in Nauplia an der Spitze der bayrischen Truppen, und seinen jubelnden Empfang durch die griechische Bevölkerung in einem großen Bild verherrlichte, das bei seiner Ausstellung im Jahre 1835 einen Sturm von Entzücken in München erregte. Ich erinnere mich noch lebhaft, um wie viel mehr mich dieser König Otto, der doch gar kein Held war, interessirte als seine homerischen Kollegen in der Glyptothek, und wie unendlich besser uns die Nachkommen der erzumschienten Achaier in ihren Fustanellen gefielen als diese selber. Ganz besonders aber entzückte uns, was uns heute freilich weniger anspricht, — die Buntheit der Szene. Wir stehen an einer Biegung der Straße, die rechts von der Rhede heraufkommend am Felsen des Castell Palamedes hin der im Hintergrunde liegenden Stadt zuführt, so daß wir diese wie die weite mit der Flotte gefüllte Bai übersehen. Der ganze Weg ist nun dicht gefüllt mit griechischem Landvolk, das den König erwartet, der von der ganzen Generalität und den Gesandten gefolgt und vom Archimandriten empfangen wird. Auch heute noch muß man die vortreffliche Anordnung der Composition, die überaus geschickte Benützung der Oertlichkeit, wie der malerischen Costüme der Bevölkerung bewundern. Ebenso die Aehnlichkeit der vielen Porträtfiguren, deren große Lebendigkeit und korrekte Zeichnung, ja selbst die lichtvolle und klare, wenn auch ein wenig bunte Färbung des Gemäldes, das den ganzen Reiz des Selbsterlebten in seiner anmuthigen Erzählung der Begebenheit zeigt. Es sind alle Elemente des Vorgangs so geschickt benützt, um ein reiches und glänzen-

des Bild voll wohlthuenden Jubels hervorzubringen, daß der Maler hier selbst den größten Theil der Schwerfälligkeit verliert, die jene pedantische Genauigkeit der Schilderung sonst oft hat, weil er das Unwichtigste und Nebensächlichste eben so ausführlich und breit wiedergibt als das Wichtige.

Besser wirkt diese, übrigens die ganze deutsche Kunst jener Zeit charakterisierende Art auf einem großen Jagdstück, das 1834 fertig ward, weil die im Walde frühstückend dargestellte Gesellschaft vornehmer Jäger uns im Grunde viel weniger interessirt als die malerischen Gruppen der Treiber, das erlegte Wild, und die mit unendlicher Liebe und Sorgfalt ausgeführte Waldlandschaft. Unstreitig haben diese Produktionen schon dadurch einen großen Werth, daß sie in ihrer liebevollen Ausführlichkeit so durchaus deutsch und ganz originell zugleich sind, den Geist der Periode wie die Empfindungsart unseres Volkes so meisterhaft wiederspiegeln, wie es nur ein Dürer oder andere Altdeutsche thun.

Heß malte nun 1839 noch einen Pendant zu dem oben beschriebenen Einzug in Nauplia: den Empfang des Königs in Athen am Theseustempel mit der Akropolis im Hintergrund. Bei vielen schönen Einzelnheiten ist das Bild doch bei weitem nicht so glücklich in der Composition, ja nicht einmal in der Färbung, die etwas Hartes und Braunes erhalten hat, während man die Hauptperson, den hier zu Fuß erscheinenden König, erst suchen muß. Hier tritt bereits das auffallend heraus, was seine späteren Bilder oft so lahm erscheinen läßt: daß er wohl Studien aber bei der Ausführung niemals die Natur benützte, so

daß dann alles Detail der Unmittelbarkeit entbehrt, conventionell erscheint. — Auch eine Landung der bayrischen Truppen in Griechenland soll er um diese Zeit gemalt haben, die mir nicht bekannt geworden.

Nun folgte jene Reihe von 40 Compositionen aus der Geschichte des griechischen Befreiungskampfes, welche König Ludwig für die Verzierung der Arkaden des Münchener Hofgartens bei dem Künstler bestellte. Ob wohl die Griechen auch einmal auf den Einfall gerathen werden, die deutschen Befreiungskämpfe, die mit der Wiedereinführung des Zopfes in Kassel endigten, sich etwa in die Hallen des Museums malen zu lassen, das wir ihnen in Olympia ausgegraben? Heß hat indeß die Ausführung in Fresco nicht besorgt, diese geschah durch Nilson. Sieht man hier auch, daß er seiner Zeit in coloristischer Ausbildung nicht vorausgeht, so erfreut doch die lebendige Composition dieser mit viel Geschick immer in zwei, drei Figuren eine Kriegsthat versinnlichenden Szenen, die uns nach und nach alle Helden des Kampfes vorführen, welcher mit der Erhebung des Königs Otto auf den griechischen Thron einen freilich im Bilde sehr unvermittelt aussehenden Abschluß findet. Die nur sechs Zoll hohen Originale sind in der neuen Pinakothek zu schauen, in der wir auch eine große Zahl der sonstigen Bilder des Künstlers aus seinen drei verschiedenen Perioden finden. So aus der zweiten nächst den eben beschriebenen Einzügen, griechische Bauern, die am sonnigen Strande des Meeres mit Pferden und Eseln dahinziehen, und von denen einer zu Pferde sitzend die Mandoline spielt (aus dem Jahre 1838). Auch Palikaren, die vom Phalerus aus das in der Ferne liegende Athen betrachten, hat er gemalt.

Sonnig und klar zeigen beide Bilder doch schon in etwas jenes Nachlassen der feinen Naturbeobachtung, das Auswendiggelernte, was alle Arbeiten der dritten Periode des Künstlers so weit hinter denen der ersten und zweiten zurückstehen läßt.

Diese letzte Periode begann als er zu Ende der dreißiger Jahre vom Kaiser Nikolaus den Auftrag erhielt, in einer Reihe von großen Gemälden den Krieg von 1812 gegen Napoleon zu schildern, was ihn nicht nur im Sommer 1839 nach Petersburg und von da auf die Schlachtfelder führte, sondern nunmehr fünfzehn Jahre lang fast ausschließlich beschäftigte. Die Reihe der Bilder theilt sich in acht große, so die Schlacht von Borodino und den Uebergang über die Beresina, dann die Schlachten von Polozk, Smolensk, Wiasma, Valutina-Gora, Krasnoi, Klasigy und eine Reihe kleinerer Darstellungen. Die beiden ersteren wenigstens sind auch lithographirt vorhanden und die Composition darnach zu beurtheilen. Der Uebergang über die Beresina rechtfertigt seinen Ruf durch den außerordentlichen Reichthum der Composition und eine Anzahl überaus schön erfundener Episoden. Man sieht übrigens die drei Uebergangsbrücken nur in der Ferne, der ganze Vordergrund ist angefüllt mit den gegen die von rechts herandrängenden Russen den Rückzug deckenden Franzosen, dann den aufgelösten Gruppen der den Brücken in wilder Hast zudrängenden Flüchtlinge, die sich der umherschwärmenden Kosaken mühsam zu erwehren oder ihnen zu entrinnen suchen. Unter jenen fällt besonders ein Grenadier von der Garde auf, der in einen Damenpelz gehüllt mit gefälltem Bajonett eine Frau mit dem Kinde gegen die wilden Reiter vertheidigt.

Es ist ein erschütterndes Bild der Ohnmacht und Verzweiflung, der totalen Auflösung aller Bande des Gehorsams und der Disciplin, ja des rücksichtslosen Egoismus, mit dem jeder nur das eigene Leben zu retten sucht, während Einzelne sich allerdings heroisch aufopfern. — Unstreitig sind dem Maler hier die zahlreichen Studien, die er 1814 von Kosaken, Kirgisen und Baschkiren nach der Natur gemacht hatte, ganz besonders zu gute gekommen. Bei diesem Bilde ist ihm auch geglückt, dem Ganzen durch den düstern Himmel, die Schneeflächen der öden Gegend, Stimmung zu geben, und in den zerlumpten Flüchtlingen seiner sonstigen Pedanterie entsagend, das Gespenstische, Zerrüttete der Erscheinung darzustellen, so daß man dasselbe wohl als den Höhepunkt unter der Gesammtheit dieser russischen Bilder bezeichnen kann. Von den früheren unterscheiden sie sich aber alle durch eine Malerei, die zwar den Einfluß der Franzosen und Belgier zeigt, aber freilich auch die meisterhafte Zeichnung und feine Individualisirung von ehedem nur zu sehr vermissen läßt, überhaupt weniger originell ist, da der Maler doch nicht so unmittelbar nach der Natur studieren konnte oder mochte, vielmehr Alles auswendig machte und das Einzelne daher oft langweilig und monoton wiedergegeben erscheint.

Noch mehr tritt letzteres bei der Schlacht von Borodino zu Tage, wo wir die Carré's der russischen Infanterie, welche die Angriffe der Franzosen abschlagen, im Paradeanzug aufgestellt und leider auch so langweilig wie eine Parade aussehend finden. Klar und verständlich wie das Ganze ist, hat doch fast nur der vortrefflich componirte Vordergrund malerischen Reiz, alles Andere ist steif und monoton.

Immer aber tritt wenigstens das Talent des Malers hervor, durch die geschickte Anordnung der Massen eine farbige Wirkung zu erreichen, die Andere durch die Lichtvertheilung zu erlangen suchen.

Bei der weiteren Vollendung dieser großen Aufgabe machte sich indeß immer mehr das Nachlassen der schaffenden Kraft des Meisters fühlbar. Das tritt noch auffallender in der 1859 für die Gallerie des Maximilianeums gemalten Schlacht von Leipzig hervor. Es ist der Moment gewählt, wo Fürst Schwarzenberg den drei Monarchen die Nachricht von der Flucht Napoleons bringt und wir die Colonnen der Verbündeten von allen Seiten auf die im Hintergrunde sichtbare Stadt eindringen sehen. — Ist auch hier die Disposition des Ganzen vortrefflich geeignet, uns den Vorgang klar zu machen, ja ist die ganze Erscheinung des Bildes sogar sehr frisch und farbig, so bleibt das Einzelne dagegen in der Ausführung betrübend weit hinter der Schärfe und Meisterhaftigkeit der Charakteristik in früheren Arbeiten des Künstlers zurück, ja ist lahm und langweilig, alle Verkürzungen sind mangelhaft und die Bewegung der Figuren entbehrt deßhalb der Energie und Lebendigkeit. Besonders sind aber die Köpfe oft unglaublich vernachlässigt und hölzern. Dasselbe gilt von der Schlacht bei Austerliz: Napoleon erhält soeben die Nachricht vom Rückzug des Feindes, während rechts und links die Garde vorrückt um den Sieg zu vollenden. Auch hier findet man das alte Talent der überaus geschickten, klaren und malerischen Disposition, leider sieht man aber auch, daß der Künstler von der geistigen Bedeutung seines Helden keine Ahnung hat; wie in der Schlacht von Leipzig fehlt alles Ethische. Hier steht Heß

unsäglich tief unter Menzel, für ihn giebt es nur Uniformen und Chargen, aber die Menschen sind ihm gleichgültig.

Diese geistige Trägheit, das bornirte Philisterthum des Partikularisten ohne allen Nationalgeist erzeugten denn auch eine frühe Altersschwäche bei dem damals körperlich noch sehr rüstigen Künstler, die man sonst nicht begriffe. Er hat zwar noch vierzehn Jahre gelebt und bis zum letzten Tage gemalt, aber zerfallen mit der Welt und wohl auch mit sich, nichts mehr ausgestellt. Viel mögen dazu seine Familienverhältnisse beigetragen haben; nachdem erst seine beiden jüngeren Brüder gestorben, hatte er das Unglück, auch zwei hoch begabte Söhne vor sich ins Grab sinken zu sehen, ohne daß sie die Erwartungen erfüllt hätten, die man mit Recht von ihrem großen Talent hegen durfte. Der eine derselben, der in Belgien gebildet war, hatte ihm lange Jahre bei Ausführung seiner russischen Aufträge geholfen, und ihm verdankt man wohl vorzugsweise die größere Kraft der Farbe, die sie zeigen.

Eine stolze, verschlossene Natur, hart gegen sich und Andere, fehlte Heß alle höhere geistige Bildung, was sich denn auch in seinen Werken ausspricht. Unzugänglich und misanthropisch, vereinsamte er in seinen späteren Jahren völlig und gieng allen Bekannten schon von Weitem aus dem Wege. Diese Abschließung von allen Fortschritten, die rund um ihn herum gemacht wurden, hat in Verbindung mit dem bereits hervorgehobenen Mangel des ethischen, idealen Elementes, wie in seinen Bildern, so auch in dem ganzen Manne sicherlich das frühe Nachlassen seines doch so großen Talentes bedingt. Das Vaterland war ihm vollkommen gleichgültig, und allerdings war das, was er

in jener Zeit davon kennen gelernt, nicht darnach angethan, es gerade sehr hoch zu schätzen. So bekümmerte er sich zuletzt bloß um seinen eigenen Ruhm und seine Interessen. Dieß giebt allen späteren Produktionen jene Kälte, die so sehr gegen die außerordentliche Liebe und den Respekt vor der Natur in seinen Jugendarbeiten absticht. Ob er Deutsche oder Franzosen, Russen oder Griechen male, wird ihm immer gleichgültiger. In all diesen Dingen ist er das gerade Widerspiel des von Patriotismus glühenden Menzel, dessen Feuer auch seine Werke durchdringt und adelt. Aber die künstlerische Kraft ist bei Heß doch stark und sein Geist unabhängig, männlich und tapfer genug gewesen, um seinen Schöpfungen der ersten und zweiten Periode für alle Zeiten einen hohen Werth zu sichern.

Vollkommen isolirt, starb Heß am 4. April 1874 plötzlich, nachdem er noch Tags zuvor auf seine Staffelei geschrieben: „Es will Abend werden.“



XXXVII.

Franz Winterhalter.

Die Vergänglichkeit alles irdischen Glanzes, ja selbst des Künstlerruhmes, predigen wenige Lebensläufe eindringlicher als der dieses Schwarzwälder Bauernsohnes. War er doch seit Mengs der erste deutsche Künstler, welcher sich wieder zu europäischem Rufe, ja zu einer so unbestrittenen Geltung von Petersburg bis Madrid aufgeschwungen, daß daneben selbst ein Cornelius zurückzustehen schien! Dennoch ist er heute, nur zwölf Jahre nach seinem Tode, so total vergessen, daß man kaum seinen Namen jemals mehr nennen hört und an seinen Werken mit jener absoluten Gleichgültigkeit, ja jener kalten Abneigung vorübergeht, die man immer den Dingen entgegenbringt, die man einmal sehr überschätzt zu haben sich eingestehen muß. Da geräth man denn gar leicht in die Gefahr, aus Verdruß über den einstigen Irrthum in das Gegentheil, in jene Feindschaft zu verfallen, die jede neue Geschmacksperiode den Werken der unmittelbar voraufgegangenen, von ihr zu den überwundenen Standpunkten gerechneten, entgegenbringt. Denn selbst wenn man von dem Beifall, den man Winterhalters Werken

einst zollte, heute ein gutes Theil abziehen und zugeben muß, daß wer so sehr in der Mode war, es sich eben auch gefallen zu lassen hat, daß er wieder aus derselben kömmt, wäre doch immer noch Grund genug sich darüber zu freuen, daß es einem jungen Menschen ohne alle Protektion, ja ohne daß er jemals die heute auch in Deutschland mit solcher Virtuosität gebrauchten Mittel der Reklame angewendet hätte, dennoch gelang, seinen Namen eine Zeit lang zu einem der gefeiertsten seiner Art in ganz Europa zu machen.

Galt aber ein guter Theil von Winterhalters allgemeiner Beliebtheit allerdings der so überaus angenehmen Person noch mehr als den Werken, so ist es für uns Zeitgenossen, die wir ihn gekannt und geehrt, doch doppelte Pflicht, auch dieses ganz persönlichen Verdienstes zu gedenken. Um so mehr als es bei Winterhalter nicht etwa gemacht, bloße Affektation und eine Phantasmagorie war, die man bloß denen vorgaukelt, die man gewinnen will, sondern ihm in der That theils angeboren, theils die Frucht langer Arbeit an sich, also eine Tugend war, die er nicht bloß heuchelte, sondern wirklich besaß. Ohne die natürliche Anmuth seines Umganges wäre es ihm sicherlich nicht gelungen, sich die Gunst aller Höfe, aller Aristokratien ein volles Menschenalter hindurch zu erhalten, zumal in der so veränderlichen Seinestadt, wo er sich doch unter zwei einander diametral entgegengesetzten Regierungen und Dynastien, von den hervorragenden Männern und Frauen beider gleich gerne gesehen, zu behaupten wußte. Und das alles während er, der Fremde, von zahllosen, ihm an Talent oft überlegenen Nebenbuhlern umringt war und von der einheimischen Presse, sobald er ein unbequemer Conkurrent ge-

worden, mit gesuchter Geringschätzung behandelt, von der deutschen Kritik aber nur zu oft als ein Abtrünniger oder als ein Manierist ausgeschrien ward. — Unbefangene Würdigung hat seine meteorartig glänzende Erscheinung bis heute fast nie gefunden, sondern nur warme Freunde und erbitterte Gegner, die ihn aber meist persönlich gar nicht einmal kannten, sondern sich nur über seine Erfolge ärgerten. — Das hatte nun wenigstens später unleugbar eine gewisse Berechtigung, wo Winterhalters Arbeiten entschieden nicht mehr dem ungeheuren Ruf entsprachen, den er sich durch die früheren wohlverdientermaßen errungen und wo dieser Ruf wie die persönliche Beliebtheit allzu sehr mitwirkten, um die Meisten über ihren wirklichen Werth zu täuschen.

Franz Winterhalter wurde als der Sohn eines wenig bemittelten Dorfwirthes in Menzenschwand, einem der abgelegensten Orte des badischen Schwarzwaldes, am 20. April 1805 geboren. Der zarte, schwarzlockige, gluthäugige Knabe mit dem feinen anziehenden Gesicht zeigte früh seine große Begabung für die Kunst und kam schon um das Jahr 1818 in das graphische Institut des Buchhändlers Herder in Freiburg i./B., um dort zum Kupferstecher gebildet zu werden. Sein glänzendes Talent übte bald einen solchen Zauber aus, daß er von all den talentvollen jungen Leuten, die der unternehmende Verleger dort zahlreich versammelt hatte, für ein wahres Phänomen angesehen wurde. Wie denn gewiß nichts unrichtiger ist als die Redensart von den verkannten Talenten, den unterdrückten Genies. Man könnte ebenso gut von einer Sonne, die weder scheine noch wärme, sprechen: wenn alles Licht die

Blicke fesselt, so thut es die Leuchte des Genius wahrlich am allermeisten. Wem sind nicht unzählige Befähigte vorgekommen, die an Charakterfehlern zu Grunde giengen oder nur zu halber Entwickelung kamen, aber schwerlich ein Einziger, der nicht Unterstützung und Hülfe genug gefunden hätte, wenn er dieselbe nicht durch rohen Dünkel und Uebermuth, Trotz und Reizbarkeit zurückstieß und verscherzte. Auch Winterhalter erhielt selbst in dem damals blutarmen und ausgesogenen Deutschland, das sich, Dank seiner heillosen Kleinstaaterei und reaktionären Politik, nur höchst langsam von der Erschöpfung der zwanzigjährigen Kriege erholte, dennoch ein Stipendium, das ihm ermöglichte, zu seiner Ausbildung 1824 nach München zu gehen. Auch da galt er bald unter so begabten Genossen wie Kirner, Schwanthaler, Gegenbauer, Fr. Moosbrugger, Riedel, Stieler, Jacobs, Lindau, Piloty, Bodmer, Hanfstängl u. s. w. als einer der talentvollsten. Die Münchner Akademie war damals uuter der Direktion des der Mengs'schen Richtung verwandten Eklektikers Langer wenigstens als Malerschule immer noch weit besser, als unter der späteren des Cornelius, wo das Malen, überhaupt die Technik der Kunst, ganz vernachlässigt, der Nachdruck nur auf die Composition gelegt wurde. Riedel, Gegenbauer, Jacobs und vor allen Winterhalter, erwarben sich eine verhältnißmäßige Freiheit der Behandlung und ein annäherndes Verständniß des Colorits, die dann in München noch Jahrzehnte lang ganz vereinzelte Erscheinungen blieben. Der letztere indeß lithographirte, um sich durchzubringen, zu jener Zeit noch mehr als er malte, und entwickelte dabei zuerst, was ihn sobald vor allen deutschen Zeitgenossen und ihrem mehr oder we-

niger gebundenen, herben, ja oft hölzernen Wesen auszeichnen sollte, jene malerische Freiheit, die so unendlich erquicklich wirkt. Er verdankt sie, nächst dem angebornen Talent, offenbar dem Studium der alten venetianischen und niederländischen Meister in der Münchner Gallerie, von deren Werken er eine gute Zahl für das damalige Piloty-Selb'sche Gallerіewerk lithographirte — Blätter, die noch heute als Muster einer freien und verständnißvollen technischen Behandlung gelten können. Dabei malte und lithographirte er fleißig Porträte, wobei er sofort jenes Talent einer großen und edlen Auffassung, bei sprechender Aehnlichkeit, und besonders jene Eleganz entfaltete, die ihm bald zahlreiche Freunde in allen hohen Kreisen verschaffen sollte. Daß Freiheit und Schönheit das Ziel aller Kunst seien, was man in Deutschland von jeher so schwer begriff und, wenn endlich begriffen, so leicht wieder vergaß, dafür verschaffte ihm sein Talent vom ersten Augenblick an Verständniß. Seiner feinen Natur war aber auch sehr früh die oft ganz unglaubliche Rohheit und fabelhafte Kraftmeierei ein Greuel, welche, aus der Jahn-Maßmann'schen Reaktion gegen das Franzosenthum hervorgegangen, in den zwanziger Jahren die deutschen Universitäten sammt den Akademien beherrschte und wie sie Immermann in den Epigonen oder Heine, der damals zu München in Winterhalters Kreis lebte, so unübertrefflich geschildert haben. Für diesen war die Kunst gleich anfangs nicht nur da, um andere zu veredeln, sie verfeinerte ihn auch selber; er fühlte, ungleich vielen, ein lebhaftes Bedürfniß, zu ihr nicht nur in dem Verhältniß der Auster zur Perle zu stehen. Darum benützte er die erste Gelegenheit, um der ihm seit der Ver-

drängung der Langer'schen durch die Cornelianische Schule unsympathisch gewordenen Isarstadt den Rücken zu kehren, und wandte sich zunächst 1828 nach Karlsruhe, um dort Porträte zu malen. Die außerordentliche Naturwüchsigkeit der damaligen Münchener sozialen Sitten und Einrichtungen muß ihm einen kaum weniger tiefen Eindruck hinterlassen haben als Heine, denn sie bildete bis an sein Lebensende einen unerschöpflichen Stoff humoristischer Behandlung für ihn, in dessen Handhabung ihn sein vortreffliches Gedächtniß und sein feiner Witz höchst erquicklich unterstützten.

Etwa um's Jahr 1830 besuchte Winterhalter mit einer kleinen Staatsunterstützung ziemlich gleichzeitig mit Kirner, Riedel, Weller, Lindau und Jacobs zuerst Italien, wo ihn die Schönheit des Landes wie der Menschen und die Feinheit einer uralten Cultur gleich sehr fesselten. Nicht minder die kosmopolitische Freiheit der römisch-deutschen Gesellschaft, die sich in jener Zeit durch Niebuhr's und W. von Humboldts Einwirkung gebildet hatte. Bald gab eine Reihe glänzender Schöpfungen von der schönen und harmonischen Entfaltung seiner künstlerischen Thätigkeit Zeugniß. Sie zeigen schon vollständig die Art seines Talentes, wenn sie auch noch nicht die ganze elegante Freiheit haben, die er wenige Jahre später erreichte. Es sind fast durchgängig Halbfigurenbilder und Gruppen, welche uns die Schönheit des italienischen, besonders römischen Volkes zeigen sollen; Frauen und Kinder, bei denen er alsbald seine so ganz eigenthümliche Auffassung des italienischen Lebens geltend machte, die nachher lange Zeit neben der des gleichzeitigen Leopold Robert fast typisch geworden ist. Sie hatte einen kaum weniger großen Erfolg, wie sich dies am besten aus

der Schilderung ergiebt, die der inzwischen nach Paris übergesiedelte Heine im „Salon“ davon machte, wo er einige dieser Bilder ausgestellt sah. Erreichte Winterhalter die Tiefe der Charaktere, das Typische der Auffassung, den männlichen Nerv Roberts, das Nachhaltige, Classische seiner stilvollen Zeichnung nicht, so entfalteten hingegen seine meist lebensgroßen Bilder, besonders in ihren Frauen und Kindern, einen Zauber der Schönheit und Natürlichkeit, daß ihnen auch heute, bei einer Anschauung, die sich in ganz anderen Sphären bewegt und der Robert hart, geziert und trocken erscheint, doch immer noch ein hohes Maß edler und großer Zeichnung und einer seltenen Grazie zugestanden werden muß. Es offenbart sich dies am meisten in den durch den Kupferstich sowie durch Leon Noël's schöne Lithographien so weit verbreiteten Bildern, besonders dem bedeutendsten von allen aus dieser Periode, dem berühmten Dolce far niente, einer Darstellung neapolitanischen Volkslebens, wie sie in dem malerischen Reiz des Ganzen, wie in der Idealität der einzelnen Figuren nie oder doch nur selten überboten worden ist. Der ganze Formenzauber des Südens, ein Ideal sinnlich-schöner Menschlichkeit ist in seiner charakteristischen Fülle mit einer wohlthuenden Freiheit in diesen Bildern gegeben, die für alle Zeiten ihren Werth behalten werden, als ein Denkmal wie man zu dieser Periode das verführerischeste Land und Volk angesehen.

Seit Winterhalter und Robert haben bloß zwei Künstler wieder italienisches Leben mit annähernd gleichem Glück geschildert: Hebert giebt die süße träumerische Schwermuth, Passini die unmittelbarste schlagendste Wahrheit bei

Schilderung desselben in höherem Grade wieder, beide erreichen aber den eigenthümlich idealen Zauber ihrer Vorgänger nicht, der so ganz mit der Auffassung des Landes einerseits durch die Stael und George Sand, wie andererseits durch Heine parallel geht. Es war eben damals die Zeit der in's grenzenlose übertriebenen Idealisirung Italiens und Griechenlands wie ihrer Bewohner, die jetzt so ziemlich der entgegengesetzten Stimmung Platz gemacht hat, wenigstens in Bezug auf die letzteren. Von der sehr realistischen Gesinnung derselben hatte man im gutmüthigen Deutschland mit seinem ewigen Bedürfniß gemüthlicher Schwärmerei aber auch gar keine Ahnung, so wenig als von jener der Schweizer, die man sich nach dem Modell der Emmeline und ihres Papas in der „Schweizerfamilie" vorstellte.

Die in Italien lebenden deutschen Künstler waren und sind aber noch heute zu sehr auf die Ausnützung dieser sentimentalen Anschauung angewiesen, als daß sie ihrerseits derselben nicht beständig hätten neue Nahrung geben sollen durch ihre Bilder. Dem thaten nun die damals noch in voller Pracht bestehenden, heute fast gänzlich verschwundenen Landestrachten besonderen Vorschub, und obwohl die Männer in Italien durchschnittlich vor den deutschen aber auch gar nichts, die Frauen außer der angeborenen Grazie nur wenig voraus haben, schwindelte man sich doch in eine Bewunderung hinein, welcher der Idealismus Leopold Roberts und Winterhalters unstreitig noch ganz ungeheuren Vorschub leisteten. So ward es nach und nach unbedingter Glaubensartikel, daß Land und Volk dem unsern an Schönheit ganz kolossal überlegen seien, und da man davon schon

im Vorhinein überzeugt war, wenn man hingieng, so sah man sie denn auch so, oder vielmehr man sah alles Häßliche, was einen daheim empört hätte, gar nicht, ja fand selbst den Schmutz und das Elend, die einem auf Schritt und Tritt begegnen, höchst malerisch. — Während also gesundere Nationen wie die Franzosen und Engländer, ja die Italiener selber am meisten, das Ideal bei sich zu Hause suchen und finden, suchten wir es damals und suchen es selbst heute noch nur in der Ferne, im „Lande, wo die Citronen blühen", ohne zu bedenken, daß Goethe diese Worte einer Italienerin selbst in den Mund legt, wo sie dann natürlich nichts Krankes haben.

Wenn die Subjektivität einer jeden Zeit ihrer Nachfolgerin nicht behagt, so ist übrigens kein Grund anzunehmen, daß der Pessimismus der jetzigen unseren Nachkommen besser schmecken werde als die Winterhalter'sche, allerdings oft etwas zu modern elegante Idealisirung. Wäre der coloristische Reiz seiner oder der Robert'schen Bilder nur halb so groß als er es bei Hebert ist, so hätte man etwas Classisches, selbst wenn dazu die volle naive Unbefangenheit classischer Schöpfungen immer noch fehlte. Denn diese letztere fehlt Winterhalters oder Roberts italienischen Bildern in einer so auffallenden Weise, daß wir Heutigen daselbst eigentlich nur posirende vom Maler im Atelier mit vieler Anstrengung so schön hingestellte und herausgeputzte Figuren zu erblicken meinen, aber fast nie, wie überall bei Passini, der Natur im Fluge abgelauschte, ihren Stand und Charakter, ihr ganzes Wesen in ihren Zügen wie in ihrer Bewegung gleich deutlich aussprechende lebendige Menschen sehen, mit denen man freilich die deutsche Sentimentalität viel weniger reizt.

Dieser Idealismus beider Künstler war allerdings den alten Meistern, theils direkt der Antike, theils aber auch den Cinquecentisten abgesehen, ja gerade Rafaels herrliche Madonnen haben keinen geringen Theil an seiner Entstehung. Nicht minder die wunderlieblichen Gestalten der älteren Florentiner, die man in der unteren Bilderreihe der sixtinischen Capelle findet und die alle so solid bürgerlich, fromm und ehrbar aussehen. Aber da mußte noch der moderne Zuckerüberguß elegischer Trauer bei Robert, süßer Träumerei bei Winterhalter dazu kommen. Jetzt blickt man freilich auf diese Auffassung mit allem Recht wie auf eine Verirrung zurück, ohne zu bedenken, wie unsäglich sie uns einst entzückte und welche Mühe man sich gab, die schmierigen Ciucciaren und Lazzaroni der Wirklichkeit auch so zu sehen. Dieser falsche Idealismus beherrschte aber die ganze Zeit und Winterhalters Verdienst bleibt es jedenfalls, ihm von allen Deutschen den glänzendsten Ausdruck verliehen und doch wenigstens immer ächte Italiener gegeben zu haben, wenn er sie auch gar sehr verschönte und besonders wusch.

Der inzwischen um 1833 auf kurze Zeit nach Deutschland zurückgekehrte Künstler beschäftigte sich da fast nur mit Porträten, die er sonst jahrelang in dieser schönsten Zeit seines Lebens vernachlässigt hatte. Bilder in ganzer Figur vom Großherzog Leopold und seiner geistreichen, durch ihre Liebenswürdigkeit einst so berühmten Gemahlin Sophie, sowie anderer Glieder des badischen Regentenhauses, bei dem Winterhalter bereits sehr gern gesehen war, fallen in diese Zeit. Etwas blechern gemalt, ohne Ton, meist mit kühler, ein wenig bunter Färbung sind sie doch in der Regel gut gezeichnet und zeigen bei großer Aehnlichkeit bereits jenes

vornehm repräsentirende Wesen, was Winterhalter zum gebornen Hofmaler machte und im Grunde doch ganz genau mit dem antikisirenden Idealismus seiner Genrebilder zusammenhängt. Doch litt es ihn nie mehr lange in dem bundestäglichen Vaterlande mit seinen widerwärtigen Parteikämpfen und schwerfälligen socialen Sitten, seinen brutalen Kastenunterschieden, sondern zog ihn immer gleich wieder nach dem humaneren Süden zurück. Keine Frage, derselbe hatte und hat noch besonders darum so große Anziehungskraft für uns Deutsche, weil wir uns dort regelmäßig in einer Art von idealer Existenz befinden, losgelöst von allen bürgerlichen Pflichten, von der Last des Berufs, wie der Sorge um die Familie entronnen. Ueberdieß frei von einer Welt, die wir uns durch unsere Pedanterie, den Kastengeist und unseren Neid so unausstehlich zu machen pflegen, während uns hier, wo wir den Baron, Geheimrath oder Professor daheim gelassen und bloß den gebildeten Menschen mitgenommen haben, ebendeßhalb Alles zunächst in wahrhaft blendendem Lichte erscheint. Natürlich nur, so lange wir Geld haben, das wir uns freilich aus der verachteten Heimath schicken lassen müssen, der wir dann dafür ein Paradies vorlügen, wie wir es nur unserer glücklichen Stimmung verdanken, wie es aber in Italien und bei Italienern sicherlich am allerwenigsten existirt.

Etwa um das Jahr 1834 entstand das berühmteste, wenn auch keineswegs das beste seiner italienischen Bilder, jene Einführungsszene aus dem Decamerone, wo eine Anzahl schöner Frauen, die mit einigen jungen Männern vor der Pest auf ein Landgut geflüchtet sind, sich dort die Zeit mit Erzählung jener Geschichten verkürzt, die seit einem halben

Jahrtausend die Welt ergötzen. Winterhalter hat den schönen Stoff zu einer Composition benützt, deren malerischer Reiz ein so großer ist, daß er ihr eine wahrhaft unermeßliche Verbreitung gewann, wie sie neben L. Roberts Bildern sicherlich kaum irgend einem ähnlichen Erzeugniß der modernen Kunst, am wenigsten der deutschen, zu Theil geworden ist. Die ideale Schönheit der Figuren kontrastirt aber freilich seltsam mit den derben Witzen, welche dieselben im Decameron vorbringen oder doch anhören, und die für so zarte Ohren offenbar nicht gemacht sind. Der Erfolg aber bewies, daß der Künstler jedenfalls der Gefühls- oder Geschmacksrichtung seiner Zeit entgegengekommen sein müsse. Und in der That hatte man vollkommen Recht, sich dieser so behaglich hingelagerten, wahrhaft schönen Gesellschaft gegenüber, die einen solchen Reiz anmuthig graziöser Haltung, holder Koketterie, süßen Scherzes entfaltete, in einer Art von idealer Welt, in einem goldenen Zeitalter zu fühlen, das mit der Schönheit einen gewissen Parfüm moderner Eleganz, edler Vornehmheit entfaltete, neben dem der Rubens'sche Liebesgarten zwar phantasievoller und gesunder zugleich, aber auch sehr viel derber aussieht. Beide so ähnliche Bilder aber sind Denkmale der Sitten und Anschauungen der eleganten Welt ihrer Zeit, wie es keine zweiten mehr giebt, und es war daher ganz motivirt, wenn das Winterhalter'sche bei seinem Erscheinen im Pariser Salon von 1835, selbst neben den kurz vorher ausgestellten Robert'schen Fischern, einen Sturm des Entzückens hervorrief und sofort für dieselbe Galerie Paturle erworben ward, der die Fischer bereits angehörten. Da Winterhalter alle diese Werke aber schuf, ehe er irgend eine Einwirkung der fran-

zöſiſchen Schule erfahren, ſo ſieht man auch, was von der ſpäter beſtändig gegen ihn in's Feld geführten Behauptung zu halten iſt, daß er ein franzöſiſierter Deutſcher ſei. Man wird im Gegentheil keinen einzigen Franzoſen außer Robert nennen können, dem er gliche! Leichter wären Einflüſſe von Reynolds und Lawrence bei ihm nachzuweiſen. Nachdem ſeine Bilder im Salon jene Triumphe errungen, die Heine ſchilderte, ſiedelte im Dezember darauf der Künſtler, wohl auf Veranlaſſung des ihm von Florenz her befreundeten Grafen Jeniſon, bayeriſchen Geſandten in Paris, endlich ſelber dahin über. Er traf daſelbſt zu einer an ungewöhnlich glänzenden Erſcheinungen ſo reichen Epoche ein, wie ſie die Seineſtadt ſeither nie mehr geſehen hat. Der ihm von Rom her bekannte Vernet war eben von ſeinen Reiſen zurückgekehrt und leitete das Aufkommen der realiſtiſchen Schule ein, noch tobte der Kampf der Claſſiker mit den damals auf allen Punkten, Dank Delacroix's glänzendem Geſtirn ſiegreichen Romantikern, Eugene Deveria, Paul Delaroche, Roqueplan, Ary Scheffer. Auch Decamps und Marilhat, die Maler des Orients ſtunden auf der Höhe des Ruhmes, während L. Robert noch alle Welt bezauberte und die Claſſiker mit Ingres und Paul Flandrin ebenfalls eine neue Jugend errungen hatten; Rouſſeau, Paul Duprè, Meiſſonnier tauchten eben auf, kurz es war ein Reichthum an Talenten, der das heutige Frankreich unſäglich arm dagegen erſcheinen läßt. Winterhalter, der in Paris durch ſeine aus Italien geſandten Bilder ſchon bekannt war, hatte im Salon von 1835 auch das Bild des Geſandten, Grafen Jeniſon, ausgeſtellt. Jetzt in der Münchener neuen Pinakothek reicht dies Porträt aus, einen ziemlich vollkommenen Begriff von

seiner damaligen Art zu geben. Ich habe es im Atelier gesehen als ich 1839 nach Paris kam und fast leidenschaftlich bewundert. Auch heute noch wird man demselben eine große und freie Auffassung und eine immerhin auffallende Energie des Tones nachrühmen dürfen, obwohl man selbst hier sieht, daß Winterhalter kein eigentlicher Colorist war. Von dem wenig beneidenswerthen Privilegium der damaligen deutschen Diplomaten, kein Vaterland zu haben, macht diese Exzellenz indeß einen fast zu ausgedehnten Gebrauch, kein Mensch wird, wie bei Winterhalter selber, sagen können, ob das ein Italiener, Franzose, Engländer, Russe, Rumänier oder am Ende gar ein Deutscher sei. Neben den Juden haben wir ja allein das Privilegium Cosmopoliten zu sein; wie Goethe von einer Weltliteratur träumte, als er die deutsche des Kotzebue und Clauren gründlich satt hatte, so träumen auch alle unsere erkannten und verkannten Genies von einer kosmopolitischen Kunst, die sie auf die gleiche Stufe mit Sängern oder auch Seiltänzern hinaufheben würde. Von Mengs bis zu Winterhalter und von diesem bis zu Lenbach oder Hoff sehen wir diese trostlose Marotte der kosmopolitischen Stellung der Kunst immer wieder auftauchen, die uns merkwürdigerweise kein einziges Mitglied sämmtlicher europäischen und aller sonstigen Nationen nachmacht, welche freilich auch ohne Ausnahme mehr nationale Selbstachtung besitzen, als sich die Deutschen anzueignen im Stande scheinen.

Neben dem Bilde des Grafen Jenison hatte Winterhalter die der Mlle. Planat, Mlle. Tascher de la Pagerie, des Prinzen von Wagram und andere ausgestellt, die durch ihre Kühnheit der Behandlung, wie durch die edle Auf-

fassung und Zeichnung kaum weniger fesselten und Veranlassung gaben, daß der Meister sofort mit Aufträgen der königlichen Familie beehrt wurde. Damit begann jene glänzende Carrière als Porträtmaler, in der er sich während eines vollen Menschenalters eines Erfolges erfreute, der niemals ermatten zu können schien und an fast sämmtlichen europäischen Höfen derselbe blieb. Es kamen hier sehr mannigfache Gründe zusammen, um gerade den höchsten Kreisen seine Produktion so außerordentlich angenehm zu machen. Auch solche, die ihren absoluten Kunstwerth unstreitig schmälern. Er ist indeß immer noch groß genug, um vielen seiner Leistungen eine bleibende Bedeutung zu sichern. Was ihn empfahl, war zunächst seine höchst gefällige, wenn auch oft etwas flache Idealisirung. Er verstand es besser als irgend ein anderer Zeitgenosse, die hohen Personen genau so darzustellen, wie sie gern aussehen wollten, sie sprechend ähnlich und doch verschönert, wenn auch meist ohne tieferes Eingehen in den Charakter, wiederzugeben. Dieß verdankte er zunächst seiner großen und einfachen, an der Antike geschulten Zeichnung, dann einer Eigenschaft, in der er alle Franzosen übertraf, dem feinen Geschmacke, endlich aber auch dem großen echten malerischen Talent sowohl für die Composition im Ganzen, als auch für die Gestaltung alles Einzelnen zum Bilde. Deßhalb ist er auch weit mehr Maler der Frauen als der Männer; bei letzteren wird er oft leer und flau, während ihm bei den Frauen seine Fähigkeit, den großen Gedanken der Natur, das Wesentliche der Erscheinung, befreit von allen störenden Zufälligkeiten, wiederzugeben und derselben dadurch gewissermaßen die ewige Jugend, einen idealen Glanz zu verleihen,

ganz außerordentlich zu Statten kam. Die Frauen haben für dergleichen ein dankbares Gedächtniß, das man den Männern nicht nachrühmen kann, sie waren also überall seine eifrigsten Beschützerinnen.

Im Museum von Versailles ist jetzt ein ganzer Saal mit seinen Bildnissen der königlichen Familie der Orleans angefüllt. Das wirkt nun freilich selbst bei Van Dyk ermüdend, um so mehr bei ihm. Das Bild Louis-Philippe's in ganzer Figur dürfte ungefähr das beste unter seinen männlichen Bildnissen sein, das der Herzogin von Nemours unter denen der Frauen. Viele andere sind so rasch hingeworfen, daß der Maler sich dabei gar nicht die Mühe einer gründlichen künstlerischen Durcharbeitung gegeben zu haben scheint. Einige sind aber auch heute noch interessant troß der nüchternen, ja kalten und bunten Färbung und beweisen jedenfalls sein großes Talent des Arrangements und der Behandlung der Accessorien, worin übrigens auch der Einfluß der Engländer, des Reynolds und Lawrence sich zeigt. Zu diesen Eigenschaften kamen aber noch andere, die künstlerisch nicht so werthvoll, doch zu dem Erfolge mächtig beitrugen. Zunächst die außerordentliche Schnelligkeit, mit der er arbeitete. Vornehme Personen sitzen nicht gern, es ist auch unter allen Umständen ein sehr langweiliges Geschäft. Jetzt kürzt es die Photographie ab, welche die meisten Maler ihren Bildern zu Grunde legen; damals war dieß nicht der Fall. Winterhalter nun malte die Herrschaften, wenn sie absolut wollten, in drei Sitzungen fertig, und sie konnten sich dabei noch aufs Ungezwungenste bewegen, Gesellschaft mitnehmen, scherzen und lachen, je mehr je besser. Denn hier begann das unvergleichliche

Talent des Mannes, welches ihn vor allem den Großen so sympathisch machte. Von der Natur mit jenem feinsten Takt ausgerüstet, der nicht nur auf dem Wunsche zu gefallen, sondern auch auf einer wirklich wohlwollenden und edlen Empfindung beruhte, die ihn ja so früh von der Roheit der Münchener Sitten wegtrieb, verband er mit dieser fast weiblichen Zartheit zugleich die reichste Phantasie, das unverwüstlichste Gedächtniß für alle charakteristischen Züge wie für alles Anekdotische, den charmantesten Humor, und eine gewisse kühle oder mäßig warme Temperatur des Blutes, eine Selbstbeherrschung, feine Grazie, ein edles Maß, daß sein Umgang nicht nur sehr anziehend, sondern vor allem auch der bequemste war, den man sich denken konnte. Es gab wohl selten Jemand, bei dem man so sicher war, nie unangenehm berührt zu werden, wenn man es nicht selbst provozirte, wo man dann freilich allemal auf die entsprechendste Art in die Schranken zurückgewiesen ward, so daß sich gewiß Niemand weniger vergeben hat, sich weniger verletzen ließ, als gerade er. Daß einen in gewissen Kreisen Deutschlands auch der größte Ruf, das glänzendste Talent, die feinsten Formen, nicht immer vor Unarten schützen, daß man da jene Achtung vor Geist und Talent noch immer nicht gelernt hat, die in Frankreich als selbstverständlich gilt, kurz, daß man jene innere Roheit noch keineswegs überall losgeworden, wo man die Würde durch Hochmuth documentiren zu müssen glaubt, das ließ ihn allerdings immer nur mit wenig verhüllter Abneigung von diesem Theil unserer Gesellschaft sprechen.

Neben der Feinheit und Bequemlichkeit des Umgangs, die sich so vortrefflich auf die Causerie, auf jene Art der

Unterhaltung verstand, die alles nur leicht zu berühren, nie tief zu gehen, selbst das Bedeutende und Wichtige entweder zu vermeiden oder doch nur mit jener Leichtigkeit zu behandeln weiß, die ihnen das Pesante nimmt, hatte Winterhalter als Künstler noch eine andere höchst seltene Eigenschaft, die ihn sehr begünstigte: seine Menschen sind nicht nur elegant, sondern auch, was so viel seltener gelingt, durchaus vornehm. Man sehe seine sämmtlichen Fürstenbilder an, so wird man bei ihnen mit geringen Ausnahmen immer jenes Unnahbare, Unverletzliche, das gewisse Repräsentative, Zusammengenommene finden, das den Träger durch eine unsichtbare und doch nie zu verkennende Barrière von allen anderen Menschenkindern scheidet. Wie würdelos und taschendieberisch sieht z. B. neben seinem Louis Napoleon der des Cabanel oder selbst der viel tiefer charakterisirte des Flandrin aus, wie weit blieben hinter seiner Victoria oder Königin Christine alle englischen und französischen Bilder ebenderselben Fürstinnen zurück, auch wenn sie in feiner Individualisirung oder besonders in solider Färbung die seinigen weit übertrafen.

Denn auch darin war er ein echter Deutscher aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, daß das Colorit immer seine schwächste Seite blieb. Es hat fast immer etwas modern Süßliches, ja Geschminktes, was freilich der eleganten Welt sehr wohl gefiel, den Kenner aber leider an seinen Werken gar nicht befriedigen kann. Manchmal verdirbt es sie geradezu, niemals macht es sie besser. Hier kam Winterhalter nicht aus seiner Jugendanschauung heraus; ja er wurde nach und nach immer kühler, flacher und süßlicher. Es ist dies auch bei seinen sonstigen Bildern der

Fall, die uns jetzt alle mehr oder weniger kalt und bunt erscheinen und daher im Kupferstich weit besser aussehen. Freilich malte er deren fortan nur mehr sehr wenige, da, einmal en vogue, kein Halten mehr war. Das einzige bedeutende unter ihnen ist jener Pendant des Decamerone, die von fast noch größerem Erfolge begleitete Chlorinde, welche zu Anfang der vierziger Jahre erschien. Der einer spanischen Romanze entlehnte Stoff läßt diese Prinzessin beim Baden mit anderen Frauen um den Preis der Schönheit streiten, wo ihr dann derselbe zufällt, aber auch zugleich ihr Glanz das Herz des sie belauschenden Königs Sancho entzündet. Die Anmuth der sich in allen möglichen Stellungen enthüllenden Frauengestalten, das Spiel des Lichtes auf den schönen Leibern, die Lust der sich unbelauscht Glaubenden gaben dem Künstler reiche Gelegenheit zur Entfaltung eines ganz spezifisch malerischen Reizes, besonders auch in Behandlung aller Gewänder und der Landschaft, in dem ihn sicherlich kein Zeitgenosse übertrifft. Dafür kann freilich die Charakteristik der einzelnen Frauen weder etwas Grisettenhaftes los werden, noch gar über jene besprochene gewisse Süßlichkeit und Leere hinauskommen. Das Grundverderbliche des Aufenthaltes in Paris besonders für alle deutschen Künstler zeigt sich ganz merkwürdig in den Figuren dieses so geschickt und malerisch componirten, in seiner Verbindung der Landschaft mit den Menschen wie der gesammten Lichtwirkung so gelungenen Bildes, wenn man es mit dem Decameron vergleicht. Die Menschen auf diesem letzteren sind doch echte Italienerinnen von guter Familie, hier aber erhalten wir nichts als Pariserinnen der Demimonde, mit all ihrer affektirten Grazie, die weder das Temperament

noch die naive Unbefangenheit echter Spanierinnen ersetzen kann, sondern im Gegentheil immer unausstehlicher wird je länger man sie sieht. Diese Anschauung, die von der Frauenwelt nichts mehr kennt, als übercivilisirte Pariserinnen, prägt sich allen länger in der Seinestadt weilenden fremden Künstlern sogar noch mehr auf als den Franzosen selber. War es doch selbst für unseren Knaus die höchste Zeit nach Deutschland zurückzukehren, wenn er überhaupt noch Deutsche malen wollte. Leopold Robert, Millet und so viele Andere wußten denn auch recht wohl, weßhalb sie Paris flohen. Der Pariser Chic, also eine ganz konventionelle Art des Benehmens, verdirbt alle Bilder, die nicht wiederum Pariser darstellen, wie es Watteau that. Dieser Chic war aber nach und nach auch Winterhalters Ideal geworden, das er allen seinen Figuren mehr oder weniger aufprägte. Gerade deßhalb, weil sie ihn weniger oder gar nicht haben, sind seine in Deutschland gemalten Porträts in der Regel viel besser, besonders die früheren.

Winterhalters Vorliebe für Paris ist freilich leicht erklärbar. Wie hätte er auch einer Stadt nicht dankbar sein sollen, die ihn mit allen Glücksgütern, mit Anerkennung, Gold, Rang, Ehrenbezeugungen förmlich überhäufte? Die Tücken dieser Schönen kamen erst viel später, aber um so vernichtender zum Vorschein. Man kann mit großer Gewißheit sagen, daß Paris unseren Meister nicht nur nicht ausgebildet, sondern im Gegentheil als Künstler ruinirt hat und daß er heute sicherlich weit größer dastände, wenn er ruhig in Rom oder Deutschland geblieben wäre. Es erhöhte nicht einmal sein Können, verdarb aber dafür gründlich seine Empfindung. Besonders ruinirte ihn wie

so viele vor ihm, von Van Dyk bis auf Mengs, jene Schnellmalerei, freilich eine Bedingung der Hofgunst, die aber das Studium des Charakters ganz unmöglich macht. In Paris aber fieng Winterhalter nun an, am Salonleben Gefallen zu finden, ja selbst Gesellschaften zu geben, wo sich „tout Paris“ in seinen Sälen drängte. Die französischen Künstler konnte er freilich nicht mit sich versöhnen und ist mit sehr wenigen unter ihnen außer Vernet in ein näheres Verhältniß gekommen, wenn er die meisten auch kannte. Die Gunst des französischen Hofes veranlaßte sehr bald die Berufung Winterhalters auch an den belgischen, wo er den König und die Prinzen malte, dann 1841 die nach England zur Königin Viktoria. Er brachte in der Folge viele Jahre lang allemal einige Frühsommermonate in London zu. Schon im Jahre 1841 hatte er die Königin Christine von Spanien gemalt bei einem Besuche, den sie in Paris machte; 1852 gieng er dann mit dem ihm befreundeten Magnus nach Madrid, um die Königin Isabella zu malen. Bei seiner Rückkehr ward er bald der beliebteste Künstler des neuen napoleonischen Hofes, für den er erst den Kaiser, dann 1854 die Kaiserin mit ihren Hofdamen zusammen und noch viele sonstige Bilder des Kaiserpaares malte. Bei aller Grazie offenbaren diese durch ihren leisen Beigeschmack von demi monde doch immer etwas zu viel historische Treue. Es folgten unter vielen anderen die Kaiserin von Rußland 1857, König Wilhelm und die Königin Augusta von Preußen im Krönungsornat, Kaiser und Kaiserin von Oesterreich 1864, König und Königin von Württemberg 1865, Großfürstin Helene 1866, eine Susanna im Bade ꝛc. Bei diesen späteren Produktionen ist ein gewisses Ermatten der

künstlerischen Kraft nicht zu verkennen, das sich zwar weniger in der Behandlung und Durchführung der Köpfe als der übrigen Theile der Bilder äußerte. Sie überraschen nicht mehr so wie die früheren, sondern verflachen sich. Doch sind darunter auch noch eine Anzahl von Meisterwerken ersten Rangs, besonders gelangen ihm Kinder und ganz junge Mädchen überaus gut. Aber auch jener schöne Profilkopf der Kaiserin Eugenie war auf der Pariser Ausstellung von 1867 doch immer noch einer der weitaus edelsten, ein Meisterstück deutschen galanten Idealismus.

Damals zur Weltausstellung mehrere Monate in Paris weilend, erneuerte ich die längst in Vergessenheit gekommene Bekanntschaft mit dem Künstler aus meiner ersten Pariserzeit und verdankte ihr die fröhlichsten und besonders weitaus interessantesten Stunden meines damaligen Aufenthaltes. Obwohl die herrlich schwarzen Locken, die einst den Hauptreiz des blassen, feinen auf kleiner aber zierlicher Figur ruhenden Kopfes ausgemacht, jetzt silbergrau geworden waren, so kleidete ihn auch das gut, ja er sah sogar noch vornehmer aus. Alt und bequem geworden, hatte er sich allmälig ziemlich von aller französischen Gesellschaft zurückgezogen und verkehrte fast nur noch mit Deutschen. Sie bildeten einen kleinen Kreis um ihn, der sich zu Tische bei der trefflichen Küche der Mère Morel zusammenfand und in den auch ich nun eingeführt ward, um fortan fast alle Abende darin zuzubringen. Winterhalter war da fast immer gut gelaunt und wenn wir dann vom Tische weggingen, um im grand Café unsere Demi-tasse zu genießen, so spazierten wir nachher oft noch stundenlang bis in die späte Nacht auf den Boulevards. Da war er unerschöpflich in drolligen Anek-

boten meist aus der Jugendzeit oder aus Italien, denn nichts lag ihm ferner als mit seinen hohen Bekanntschaften zu prahlen, wie so viele Andere, im Gegentheil schwieg er lieber über die vornehme Welt, die er malte. Seine Urtheile über Kunstwerke waren immer fein und treffend, niemals absprechend, dagegen war er reich an praktischen Maximen aller Art, seine Weisheit war durchaus aus dem Leben, nicht aus den Büchern geholt. Er war noch unermüdlich thätig und malte besonders eine große Zahl Frauenbildnisse, unter denen das der vielberufenen Fürstin Metternich eines der bekanntesten geworden ist. Die Verbindung angenehm idealisirter Auffassung mit sprechender Aehnlichkeit war an denselben auch jetzt noch von großem Reiz, wenn auch alles Andere an künstlerischem Werth allerdings die früheren Arbeiten bei weitem nicht mehr erreichte. Dazu ließ er sich auch viel zu viel helfen, wie er denn fast nur mehr die Köpfe selbst ausführte. Und wie war der Mann, den man so oft einen Franzosen gescholten, so durch und durch deutsch geblieben bei aller Vorliebe für französische Umgangsformen, ja für Paris selber! Ja es war oft rührend zu sehen, wie das alles die deutsche Natur in ihm nicht zu unterdrücken vermocht hatte. Das Wachsen der Kraft und des Selbstbewußtseins im Vaterlande, das ihm anfangs fremd und zuwider war, weil er es für Selbstüberhebung angesehen, es fing an ihm zu imponiren, wie peinlich es ihm auch war, wenn man von dem bevorstehenden Kampfe mit der immer unerträglicher werdenden französischen Anmaßung als von einer unzweifelhaften Sache sprach, während er immer meinte, daß er sich doch vermeiden lassen müsse.

Nach langen Jahren kam er 1868 wieder nach München

und freute sich der großartigen Entwicklung der Stadt wie ihrer Kunst. Hatte er schon vorher jeden Sommer einige Monate in Deutschland und der Schweiz zugebracht, so war das Heimathsgefühl allmälig wieder so stark in ihm geworden, daß er, vom Ausbruch des Krieges in der Schweiz überrascht, nun Paris, das ihn mit Ehren und Reichthum überschüttet hatte, dennoch für immer entsagte. Vorher mußte er aber noch eine große Angst erleben. Er hatte schon einmal, im Jahre 1848, den größten Theil seines Vermögens durch den Bankerott des Banquiers, bei dem es deponirt war, verloren. Dies hatte ihn nun veranlaßt seine Papiere selbst aufzubewahren, da er schon viele Jahre dasselbe gut gesicherte Haus dicht bei der Place Vendôme bewohnte. Da kam nun aber, während er in Baden das Ende des Krieges abwartete, erst das Bombardement von Paris und als er sich eben zur Rückkehr dahin anschicken wollte der Aufstand der Commune, in dem rund um seine Wohnung herum den Zeitungen nach eine Menge Häuser geplündert und in Brand gesteckt wurden. Was war da natürlicher, als daß darunter auch das seinige war? So stund er denn vor einem wiederholten Verluste seines Vermögens! Glücklicherweise war aber gerade seinem Hause, das der treue Portier geschickt zu bewahren gewußt, nichts geschehen, obschon gleich das nebenan geplündert und angesteckt worden war. Nun hatte er aber genug der Unruhe und ließ sich nach geschlossenem Frieden in der alten Heimath, zu Karlsruhe nieder. Auch dort war der unermüdliche Mann, trotz seiner vorgerückten Jahre, nicht unthätig, besonders häufig ging er nach Frankfurt, um im Kreise befreundeter Familien daselbst der Kunst obzuliegen. Es war

bei einem solchen Ausflug, daß, nachdem ihm kurz vorher sein intimer Freund und Berufsgenosse Ed. Magnus vorangegangen war, der Typhus seinem ruhmvollen Künstlerleben am 8. Juli 1873 ein Ende machte.

Von mehreren Schülern ist ihm bloß sein langjähriger Mitarbeiter und unzertrennlicher Gefährte, sein jüngerer Bruder Hermann, ebenfalls ein sehr begabter Künstler, geblieben. Verheirathet war er nie.



XXXVIII.

Bernhard von Neher.

Ein genaueres Studium der Kunstgeschichte lehrt uns bald bis zur Evidenz, daß die Entstehung der künstlerischen Originalität wesentlich auf denselben Gesetzen beruht, wie die neuer Arten in der Naturgeschichte. Sie bildet sich nämlich vor allem durch Isolirung besonders begabter Individuen. Ein Holbein in Basel, ein Dürer in Nürnberg, ein Coreggio in Parma, ein Murillo in Sevilla einsam lebend kamen ganz von selbst zu einer neuen Naturanschauung sowohl als zu neuen Ausdrucksformen, zur Ausbildung einer eigenthümlichen Technik. Dasselbe gilt von dem in Harlem abgeschlossen lebenden Franz Hals oder von dem in Amsterdam kaum minder vereinsamten Rembrandt. Rubens aber, aller Originalität ziemlich entbehrend, so lange er in Italien die klassische Kunst studirte, wird rasch selbständiger, sobald er nach Antwerpen zurückkehrt, bildet aber sein ganz spezifisches Wesen doch erst noch viel entschiedener aus, als er das Reisen ganz aufgibt und daheim bleibt, wie denn seine letzte Periode gewiß die weitaus originellste ist. — Man kann darum behaupten, daß der tägliche Umgang mit der klassischen Kunst das sicherste Mittel sei, selber

nie klassisch zu werden, da sie einen erdrückt. Welche klassischen Vorbilder hatten denn ein Soddoma in Siena, ein Gian Bellin oder selbst ein Tizian in Venedig? Die großen Bildhauer der Renaissance, die Pisani, Ghiberti, Luca della Robbia, Donatello wußten bekanntlich von der Antike fast nichts, zeigen daher nur selten ihren Einfluß, die Natur war ihre einzige Lehrmeisterin, sie verdankten ihre Originalität unaufhörlicher Beobachtung derselben. Michel Angelo selber schloß sich zeitlebens gänzlich ab, und that wohl daran, speziell seine herrlichen Tageszeiten, die der Plastik ein neues Feld eroberten, machte er bekanntlich nach der Einnahme von Florenz, verborgen vor aller Welt und verdankte jene erhabene Trauer, die uns aus ihnen so erschütternd entgegenspricht, dem tiefen Schmerz, den er um die verlorne Freiheit seines Vaterlandes empfand.

Beinahe noch schlagender beweist unsern Satz die moderne Kunstgeschichte, besonders die deutsch-französische. War ihre Unfruchtbarkeit während so langer Zeit lediglich dem herrschenden Classizismus zu verdanken, ja ist sie es bei den Franzosen gutentheils noch, so erklärt sich das leicht durch die ewige Nachahmung, die gar keine Selbständigkeit der Empfindung mehr aufkommen läßt. Welchen Berg von Unnatur hat nur allein David mit seiner Schule aufgethürmt, der erst mit unsäglicher Anstrengung von Gericault und Delacroix, die sich in Paris ganz isolirten, weggeräumt ward; was hat uns nicht minder das abgeschmackte Vorurtheil, daß man nur in Rom produziren könne, wenigstens dort seine Inspirationen holen müsse, für Talente gekostet, von Mengs und Carstens an bis auf heute!

Cornelius, sicher einer der selbständigsten Geister, die

es je gegeben, hat dennoch die Originalität seiner frühesten Arbeiten in Frankfurt kaum je wieder erreicht, obwohl er sich in München wie besonders später in Berlin vollständig abschloß, aber unglücklicherweise immer wieder nach Rom gehen zu müssen meinte. Das hat auch richtig ihn wie seine Schule um einen eigenthümlichen Stil gebracht, während Preller in seiner Weimar'schen Einsamkeit ihn bald erzeugte. Der unzweifelhaft eigenthümlichste Künstler, den wir in Deutschland besitzen, Menzel, hat bekanntlich wie sein Vorbild Chodowiecki, bis in's Alter nie etwas Anderes gesehen als Berlin, hat überdieß nie eine Akademie besucht, blieb völliger Autodidakt und ist gerade darum einer der originellsten Zeichner nicht nur, sondern auch Coloristen geworden. Dasselbe gilt auch von Meissonnier, Fortuny und ihren Vorbildern, den beiden merkwürdigen Engländern Hogarth und Wilkie. Doch das sind ja alles Genremaler, wird man sagen, die müssen freilich die Natur studieren vor Allem! Als wenn das für die Historienmaler weniger nothwendig wäre! Gerade die originellsten, die wir besitzen, beweisen, daß sie es noch nöthiger haben. Wie Lessing den Gallerien grundsätzlich aus dem Wege gieng, Italien nie besuchte, das ist ja bekannt; aber auch Alfred Rethel hat seine Selbständigkeit in Düsseldorf vollständig ausgebildet, lange ehe er die klassische Kunst in Italien kennen lernte. Hans Makart bildete seine Richtung aus in der Einsamkeit bei seinem Onkel Schiffmann, wo er zwei Jahre ganz allein arbeitete und dann innerlich fertig in's Pilotysche Atelier kam, — wie Max und Defregger auch, welcher sein erstes Bild auf einer Alme malte. Daß Leibl sich in ein Dorf hinaussetzt, um ungestört zu bleiben, wie seinerzeit Rousseau

und Dupré oder Millet und Courbet, diese originellsten Franzosen, das ist ja auch bekannt. Passini aber hat seine hohe Meisterschaft erst in der zwanzigjährigen Abgeschlossenheit von Venedig erreicht, wo er für seine Richtung aber auch aller Vorbilder entbehrte.

Alle diese Künstler hatten wohl einige, doch meist nur ziemlich unvollkommene Kenntniß von der klassischen Kunst, vor allem stunden sie nicht unter dem beständigen Druck ihrer Vorbilder, sondern verarbeiteten ihre Reminiszenzen daheim ganz selbständig. Darum eben erzeugten sie Neues, was den Sklaven der Tradition nie gelingt.

Wenn der Künstler, dessen Leben ich hier zu schildern habe, heute als einer der bedeutendsten gelten muß, welche aus der Cornelianischen Schule hervorgegangen sind, so dankt er das unstreitig zu einem nicht geringen Theile dem gütigen Geschick, das ihn den weitaus größten Theil seines Lebens in ziemlich vollständiger Isolirung, fern von allen größeren Kunstsammlungen, zubringen ließ, nachdem er einmal die klassische Kunst kennen gelernt. So allein ward es ihm möglich gemacht, von der Last dieser Erinnerungen nicht erdrückt zu werden und sich nach und nach seinen eigenen Stil auszubilden. Allerdings hat dieser Lebensgang verhindert, daß er so bekannt geworden wie viele Andere weniger Begabte, aber dafür werden dereinst seine Werke ein vollgültiges und unvergängliches Zeugniß für ihn ablegen, da ihm ein gütiges Geschick doch immerhin die Möglichkeit verschaffte, sich ganz und voll aussprechen zu können.

Bernhard Neher ward als jüngster Sprosse einer alten Malerfamilie in dem schwäbischen Reichsstädtchen

Biberach, der Heimath Wielands, am 16. Januar 1806 geboren. Schon der Großvater war ein geschickter, in den Klöstern der Umgegend vielbeschäftigter Maler gewesen, der einzige Wunsch des weniger befähigten Vaters aber, der als Flachmaler sich mühsam durchbrachte, war, daß wenigstens sein Sohn der Familie dereinst wieder Ehre als Künstler machen möchte. Deßhalb hatte er auch den gesunden Verstand, bei der rasch hervortretenden Begabung des Knaben ihn nicht erst seine besten Jahre im Gymnasium über Latein und Griechisch vertrödeln zu lassen, sondern gab ihm gleich selbst den ersten Zeichenunterricht, erzählte ihm auch immer von den großen Meistern früherer Jahrhunderte, so speziell von Raphael und Michel Angelo. Das sehr malerische Biberach ist noch voll von den Zeugen einer so viel sinnlicher als unsere Zeit angelegten Vergangenheit, auch die Natur hat da im Angesicht der mächtigen Alpenkette viele Reize, welche die Phantasie eines künstlerisch angelegten Knaben füllen können. Indeß spricht unser Meister in seinen dieser Skizze zu Grunde liegenden Aufzeichnungen nie davon. Den größten Eindruck machte ihm damals vielmehr ein Kupferstich von Raphael's Verklärung, den er bei einem Jahrmarkt im Laden eines Bilderhändlers sah. In noch viel schönerer Gegend und in einer Stadt, die voll von trefflichen alten Kunstwerken steckte, aufwachsend, habe ich dieselbe Erfahrung gemacht, daß mir von alle dem nichts so großen Eindruck hinterließ, als die Rafaelischen Madonnen, die ich im Kupferstichkabinet eines Sammlers an den Wänden hängen sah. Es war eben eine himmlische Musik, die uns entgegentönte aus diesen seligen Gestalten und ihren herrlichen Linien!

Nach Gypsmodellen und nach der Natur zeichnend, ja selbst im Oelmalen Versuche machend, vertauschte Neher im dreizehnten Jahre den väterlichen Unterricht mit dem des geschickten Malers Franz Müller, der von seinem römischen Aufenthalte her viele Studien nach Rafael und Michel Angelo besaß, die der Schüler nun mit Entzücken kopirte, während ihn die Lectüre der damals noch sehr verbreiteten Schriften des Mengs wenig ansprach. Jene Studien reizten ihn zu eigenen Compositionen an, und er malte einen die Harfe spielenden David, Christus und die Samariterin und allerhand Porträts, ja zuletzt sogar ein großes Familienstück, das ihm schon viele Freunde erwarb. In dem innigen Familienleben und der tiefen Religiosität, die es beherrschte, bildete er aber jene eigenthümliche ideale Reinheit des Gemüths aus, die nachher aller Verkehr mit der Welt nie mehr an ihm zu verwischen vermochte und die heute noch dem Umgang mit dem greisen Meister einen seltenen Zauber verleiht, da alles Gemeine spurlos von ihm abgleitet.

Nach drei Jahren zog sein Lehrer von Biberach weg, was den Schüler veranlaßte, sich zu seiner weiteren Ausbildung nach Stuttgart zu wenden. Sein Vater führte den schüchternen sechzehnjährigen Sohn zu dem Direktor Hetsch, einem Schüler Davids, der kränklich wie er es war sich seiner wenig annehmen konnte. Einen weit mächtigeren Eindruck machte ihm die großartige Thätigkeit in der Werkstätte Dannecker's, wo ihn der berühmte Künstler, dem er sich nur mit Bangen nahte, sehr leutselig aufnahm und ihn, nachdem er Einsicht von seinen Arbeiten genommen, sehr aufmunterte, ja ihm erlaubte den Akt mitzuzeichnen, den er seinen Schülern jeden Morgen um fünf Uhr stellen ließ.

Der Abschied vom Vater aber ward ihm durch die Bestellung eines Familiengemäldes erleichtert, dessen Honorar ihn wenigstens der nächsten Sorgen für den Unterhalt enthob. Das Bild fiel zu großer Zufriedenheit des Bestellers aus und verschaffte ihm zugleich den Auftrag zu einem Porträt des Königs in Lebensgröße für das Biberacher Rathhaus, was ihn ein weiteres halbes Jahr über Wasser hielt. Indessen suchte er die Lücken seiner Bildung, die ihm in der Residenz erst recht zum Bewußtsein kamen, nach Kräften zu ergänzen, studierte Homer und Virgil, und begeisterte sich an Schicks Apoll unter den Hirten, welches Gemälde ihm einen ungeheuren Eindruck machte in der damals entsetzlich kunstarmen schwäbischen Residenz. Letztere besaß lediglich die eine Boisserée'sche Sammlung, die Neher denn auch nach Kräften studierte. Immerhin zeigt die Vorliebe für solche der ihn umgebenden Wirklichkeit ganz fern liegende Gegenstände, wie Schick's Apoll und Raphael's Verklärung, deutlich genug die idealisirende Richtung dieser Natur nicht nur, sondern vielleicht noch mehr die der ganzen Zeit, welche die Kunst als etwas durchaus vom Leben Getrenntes, als eine Welt für sich betrachtete und darum oft an den herrlichsten Zeugen unserer eigenen Geschichte ganz achtlos vorüberging, sie als „alten Zopf" verachtete und schonungslos vernichtete. Nie war der Vandalismus bei uns ärger als gerade in dieser Periode der klassizistischen Romantik.

Nach und nach fühlte unser Kunstschüler doch immer mehr, daß hier in Stuttgart seines Bleibens nicht sein könne, da er in der Malerei gar Niemandens Rath benützen konnte. In der Vakanz kam sein Landsmann, der

talentvolle Gegenbauer, nach Stuttgart und sprach dort soviel von München, wo er studierte! Ja er ruhte nicht, bis eine Empfehlung Dannecker's Nehern ein zweijähriges Stipendium des Biberacher Magistrats verschaffte und ihm ermöglichte nach München zu gehen. Als er die Reise dahin im Sommer 1823 antrat wollte er aber erst die Heimath besuchen. Vorher malte er noch das Porträt eines jungen Freundes, das wie jenes schon erwähnte Familienbild heute noch von den Künstlern geschätzt wird. Auf dem Wege nach Biberach, den er zu Fuß über Tübingen zurücklegte, lernte er den Dichter Waiblinger kennen, den er nachher wieder in Rom treffen und mit ihm bis zu dessen frühem Tode verbunden bleiben sollte.

Seinen fünfjährigen ersten Aufenthalt in München lasse ich nunmehr den Meister am besten selber erzählen.

„Im Herbste 1823 traf ich in München ein, wo eine dort wohnende gute Tante vorsorglich Wohnung und Kosttisch für mich bestellt hatte. Auch konnte ich sogleich mich zur Aufnahme in die Akademie melden. Dieselbe hatte eben in ihren Lehrsälen die Arbeiten der Schüler ausgestellt. Große Gemälde von Jakobs und Riedel und mehr noch eine Caritas von Bandel waren vorzügliche Leistungen der älteren Zöglinge, aber sie erwärmten mich nicht. Auch die Theilnahme des kunstverständigen Publikums an der Ausstellung war nicht lebhaft. Man verglich die Leistungen der Schule mit den von ihr häufig geschmähten hochpoetischen Fresken in der Glyptothek und mit den noch populäreren Gemälden von Peter Heß und Alb. Adam und verließ die Ausstellung unbefriedigt. Ich trat schüchtern in die großen mit Gobelins nach Raphael's Stanzengemälden

geschmückten Antikensäle ein und zeichnete mit Freude und Eifer nach den in herrlicher Beleuchtung aufgestellten Abgüssen der Antiken, so daß ich bald unter die fleißigsten und besten Schüler der Klasse gezählt ward. Die Theilnahme der Lehrer an unseren Arbeiten war hier und beim Studium nach dem lebenden Modell weder anregend noch fördernd; zum Malen nach dem Kopfmodell wurde man nach den in der Schule geltenden Prinzipien erst später, zur Ausführung eigener Compositionen aber erst nach Jahren zugelassen. Unter solchen von den strebsameren Schülern schwer empfundenen (aber heute noch kaum viel geänderten) Verhältnissen erkaltete der Eifer derselben zusehends, sie hielten sich ferne von der Anstalt und suchten durch häufige Studien in der Gallerie und im Kupferstichkabinet sich weiter zu bilden. Ich malte die Geburt Christi und die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten, sowie andere kleine Bildchen zu Hause und schenkte dieselben meiner Tante oder anderen Freunden und meinem Gönner, dem edlen Domkapitular Freiherrn v. Ow. Einen besonderen Drang fühlte ich nach allgemeiner und wissenschaftlicher Bildung, ich lernte die Werke von Goethe und Schiller kennen, die patriotischen Gedichte von Uhland wußte ich halb auswendig und hatte besondere Freude an allen geschichtlichen Werken.

In der Akademie erwarb ich mir bald viele Freunde, unter diesen den mit mir zugleich dort eingetretenen liebenswürdigen Brentano, Eugen Neureuther, Hiltensperger, die beiden Lindenschmitt und den seines Fleißes und fruchtbaren Talentes halber allgemein bewunderten Ludwig Schwanthaler, in dessen anregender und geistvoller Gesellschaft ich und die Freunde bei Gesang und Zitherspiel viele heitere Stunden

zugebracht haben. In dieser Zeit lernte ich auch den verehrten Meister Konrad Eberhardt kennen, sein kindlich einfaches, sinniges Gemüth und seine seelenvollen biblischen Compositionen zogen mich häufig in seine und seines trefflichen Bruders Nähe. Auch Schlotthauer, der damals noch an den Fresken der Glyptothek malte, kam mir mit liebenswürdigen Gesinnungen entgegen. Die von ihm und Cornelius gemeinschaftlich ausgeführten Freskobilder im Göttersaale wurden mir erst jetzt zugänglich, sie eröffneten mir eine Fülle herrlicher Ideen und Bilder, die mich zur größten Bewunderung des Meisters entflammten.

Im Sommer 1825 starb der seitherige Akademie-Direktor v. Langer und Cornelius, dessen gewaltige Kraft in der Kunst in München immer mehr erkannt wurde, ward zum Jubel seiner zahlreichen Verehrer nunmehr an die Spitze der Anstalt berufen. Die Schüler derselben schwärmten für den gefeierten Künstler und empfingen ihn bei seiner Ankunft von Düsseldorf mit einem glänzenden Fackelzug. Ich war so glücklich den mit Sehnsucht erwarteten Meister nebst einigen Mitschülern persönlich begrüßen und ihm die Gefühle unserer Freude, unserer Liebe und Verehrung aussprechen zu dürfen.

Auf seine Anregung brachte ich ihm schon nach einigen Tagen die kleinen zu Hause gemalten Bildchen und eine größere, den Verkauf Josephs an die Midianitischen Kaufleute darstellende Bleistiftzeichnung. Er ermunterte mich, nun meine Kräfte weiter zu versuchen und unter seiner Leitung mit sorgfältig nach der Natur gemachten Studien einen größeren Carton in der Akademie auszuführen. Mit einem Male war ich jetzt in eine neue geistige Thätigkeit

versetzt! Unter Zustimmung des Meisters wählte ich die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder und begann den Carton in lebensgroßen Figuren aufzuzeichnen. Die von Cornelius während der Arbeit mir gemachten Rathschläge und Bemerkungen waren goldene und mit größtem Dank beherzigte Worte. Nach Ablauf eines Jahres konnte dieser Carton in die eben eröffnete Schülerausstellung gebracht werden. Im gleichen Saale mit mir zeichneten Eberle und Anschütz, jeder einen großen Carton für die im Odeon zu malenden Deckenfresken, Stürmer einen solchen für die im Schlosse des Grafen Spee übernommenen Gemälde aus der Hohenstaufenzeit und Kaulbach, der später eintrat, begann den Carton zu dem im Odeon ihm übertragenen Gemälde „Apoll mit den Musen".

In meinem 20. Lebensjahre bestand ich mit zwei Altersgenossen die behufs der Befreiung vom Militärdienste vorgeschriebene Kunstprüfung in Stuttgart mit bestem Erfolg. Danneker und Wächter nahmen meine Arbeiten, besonders den in München gezeichneten Carton, wohlwollend auf und es wurde mir schon bei diesem Anlaß eine mehrjährige Reiseunterstützung nach Italien zugesichert. Während meines Aufenthaltes in Stuttgart entstand der Entwurf zu einer Composition, die Klage um den in der Schlacht bei Döffingen gefallenen Grafen Ulrich von Württemberg darstellend, zu welcher mich das ergreifende Gedicht von Uhland und die im Chor der Stiftskirche in Stuttgart aufgestellten Grafendenkmale inspirirten. Die Absicht, diesen Gegenstand in München als Oelgemälde auszuführen, wurde von Cornelius gefördert und zu diesem Zweck mir ein besonderes Zimmer in der Akademie angewiesen. Nach Ablauf eines

Jahres war dasselbe vollendet und auf Verlangen des Meisters im Kunstverein ausgestellt. Mittlerweile nahm ich Unterricht in der italienischen Sprache und suchte mich zu der bevorstehenden Reise in jeder Weise vorzubereiten. Zu Anfang des Jahres 1828 verabschiedete ich mich von den vielen Freunden und Bekannten und reiste nach Stuttgart. Dort fand mein Gemälde Beifall und wurde vom Kunstverein angekauft. Die Bestätigung zu der beantragten Reiseunterstützung und die Erledigung der Angelenheit mit dem Kunstvereine hielten mich noch einige Wochen dort auf. Ich erwarb mir manche neue Freunde und Gönner, namentlich Freiherrn von Cotta und den geheimen Hofrath Rapp, ebenso die Gebrüder Boisserée, welche mir auch in späteren Jahren freundschaftliche Zuneigung bewahrten."

Wir nehmen hier den Faden der Erzählung wieder selbst auf. Neher machte das Dürerfest in Nürnberg mit, nahm Abschied im Elternhause, reiste alsdann über Mailand und Bologna nach Florenz, von wo er einen Abstecher nach Pisa, Lucca und Pistoja machte, und weiter über Perugia nach Rom. Da entzückte ihn nun Rafael so, daß ihm alles andere daneben verschwunden zu sein scheint. Rafael hat ja unstreitig auch auf Nehers Produktion mehr Einfluß gehabt als irgend ein anderer Meister. Bald lernte er Overbeck, Veit, Führich, Genelli kennen und verkehrte täglich mit ihnen; noch näher aber schloß er sich an den hochbegabten, leider früh verstorbenen Anton Dräger aus Trier an, der ihm von allen Deutschen allein über das Colorit der Alten einigen Aufschluß geben konnte. Später kamen mehrere Landsleute, so der Bildhauer Weitbrecht und die beiden Maler Maier und Bruckmann aus Heilbronn an und bildeten eine schwäbische

Colonie, die nun zusammen ihre Ausflüge in die herrliche Umgebung Roms machte. Dann miethete sich Neher aber ein Atelier, um ein Bild für die Staatsgallerie als Entgelt für sein Stipendium zu malen. Angeregt durch Lionardos Abendmahl hatte er eine Zeichnung von Christus am Oelberg gemacht; außerdem hatte er den Fluch Jehovahs über den Brudermörder Kain und die Erweckung des Jünglings von Nain komponirt. Letztere Composition wählte er zur Ausführung in Oel auf einem sieben Fuß breiten Bilde. Die Studien zu Köpfen und Gewändern giengen gut; als er aber an's Malen kam, empfand er bald schmerzlich, wie er davon eben in München gar wenig gelernt hatte. Doch Drägers Rath und Beistand half ihm auch darüber hinweg, ja Cornelius selbst erklärte das fertige Bild für würdig, in einer eben auf dem Capitol veranstalteten Ausstellung von Werken fremder Künstler neben Vernets, Leopold Roberts und Eastlakes Bildern die deutsche Kunst zu vertreten. Es geschah mit entschiedenem Erfolge. Wer sich heute an der edlen und stilvollen, zugleich aber auch anspruchslos natürlichen Auffassung der Figuren dieses Bildes in der Stuttgarter Gallerie erfreut, wird das begreifen.

Es trug Neher eine weitere Bestellung ein, die ihm erlaubte, seinen Aufenthalt in Rom um ein Jahr zu verlängern. Der Künstler gerieth um diese Zeit über Dante, den er mit Dräger zusammen des Abends emsig studirte. „Täglich," sagt Neher selbst, „vertieften wir uns mehr in diese göttliche Dichtung, wir achteten dabei weder Kälte noch Hunger und verließen unser großes Buch selten vor Mitternacht, wo wir dann in der Chiavica uns erwärmen

und mit dem unvergeßlichen Führich und dem tapferen Freund Preller noch an einem Glase Wein uns laben konnten.“ Das war die sogenannte „Brandwache,“ von der Preller in seinen von mir mitgetheilten Erinnerungen mit soviel Behagen sprach, während Führich derselben so wenig als Prellers überhaupt erwähnt, für deren sehr reale Existenz wir hier also einen klassischen Zeugen hätten, wenn es dessen noch bedürfte. Während Neher schon an seinem neuen Gemälde „Abraham mit den Engeln vor seinem Zelte“ arbeitete, studirte er nebenher in den römischen Gallerien, vorab in der Borghesischen Tizians herrliches Bild der „himmlischen und irdischen Liebe“ und Correggios Danaë. Auch landschaftliche Studien trieb er in dem alljährlich besuchten Albano und Tivoli. Dann wanderte er noch mit Erwin Speckter und anderen Freunden nach Orvieto, Montefiascone und Viterbo, beschloß aber seinen römischen Aufenthalt im Frühjahr 1832 mit einem Abstecher nach Neapel. Endlich gieng es nicht ohne schweren Abschied von den Freunden heimwärts. Zunächst mit Speckter und Brentano nach Perugia.

Wenn Rom, ja Italien überhaupt so vielen Künstlern damals als ein Ideal erschien, so vergaßen sie gewöhnlich, daß hiezu die ganz exceptionelle Existenz, die sie dort führten, weitaus das meiste beitrug. Fast alle lebten von Stipendien oder Bestellungen, sie hatten also keine Noth und keine Sorgen. Mit den Italienern selber verkehrten sie gar nicht, höchstens mit gefälligen Italienerinnen, blieben abgeschlossen unter sich als eine Anzahl hochstrebender, mehr oder weniger glänzend begabter junger Leute, wie hätte sich da nicht eine erhöhte Stimmung erzeugen sollen?

Dennoch hatte diese Loslösung aus allen bürgerlichen Verhältnissen, die ihnen so ungeheuer schmeckte, etwas gründlich Ungesundes, sobald sie länger dauerte; sie ließ dieselben vorab den festen Boden des Vaterlandes unter den Füßen verlieren. Der Mensch braucht eben ein gewisses nicht geringes Maß von Pflichten, die er erfüllen muß, er soll sich immer als Glied eines großen Ganzen fühlen, dem er zu dienen und sein Leben zu weihen hat! Dort in Rom aber besaßen die Herrn, so lange der Wechsel dauerte, nur Rechte und keine Pflichten, deßhalb geriethen so viele von ihnen aus Rand und Band, wenige giengen ohne Schaden, zum mindesten ohne jenen gelockerten Zusammenhang mit der heimischen Erde fort, der allemal eintritt, wenn man sein Ideal außerhalb derselben sucht. Ist es denn einem Rafael und Michel Angelo, deren Glanz so viele der Heimath abtrünnig werden ließ, jemals eingefallen, sich von ihrem Volk zu trennen, ja beruht nicht vielmehr der größte Reiz ihrer Werke gerade darin, daß sie den Boden so deutlich wiederspiegeln, auf dem sie gewachsen sind? Ueber diese erste Bedingung zur Entstehung gesunder Kunstwerke hilft weder fromme noch romantische Schwärmerei hinweg, schon weil die Schwärmerei überhaupt nichts Gesundes hervorbringt, sondern nur Nachempfinder erzieht.

Das sollte unser Neher später voll erfahren, wo es ihm Jahre kostete, seine römischen Reminiszenzen in gesundes Fleisch und Blut zu verwandeln, während es viele gar nie dazu bringen.

Verfolgen wir einstweilen die Heimreise Nehers des weiteren. Von Terni an stieß man überall auf die Spuren eines Erdbebens, welches die Gegend kurz zuvor verwüstet

hatte, so daß ihn die eingestürzten Kamine und Dächer bis Perugia begleiteten. Dort und in Assisi studirte er einige Wochen lang Giotto und Perugino, sich im Vorbeigehen oft über die eingestürzte Kirche St. Maria degli Angeli entsetzend, wo sich nur Overbecks Gemälde mit dem Heiligthum selber erhalten hatte. Giotto fesselte ihn so, daß er dann auch in Florenz fast nur ihn und Fiesole studirte und fortwährend nach ihnen skizzirte. Das thut man jetzt nicht mehr, sondern kauft sich Photographien und hat Unrecht, da man beim Skizziren sich doch den fremden Meister viel genauer einprägt und ihn zugleich bereits übersetzt.

In Bologna nur kurz verweilend blieb Neher erst wieder in Venedig ein paar Wochen und gieng endlich über Padua und Verona nach München. In einer Kneipe vor Trient trank er zum letztenmale mit lustigen Italienern Vino Santo, dann kam nach dem vierjährigen Rausch in der idealen Welt die unvermeidliche Ernüchterung um so eher, als auch das Geld vollkommen zu Ende war. Da sagte er denn: „Die letzten fröhlichen Stunden in Italien waren nun vorüber, ich hatte keine Ahnung von dem, was mir bevorstund, trübe Gedanken erfüllten nun meine Seele. Nach dreitägigem Umherschütteln in der Postchaise langte ich halb gerädert in München an und suchte dort zuerst die Schwester meiner Mutter auf, um da die Nachricht von dem während meiner Rückreise erfolgten Tode meines lieben Vaters zu erhalten. Sie erfüllte mich mit unendlichem Schmerze. Mehrere Tage konnte ich meine Thränen nicht stillen und mein Herz war ganz von Trauer erfüllt." — „Außer Cornelius, Schwanthaler und einigen alten Freunden sah ich Niemand, einer derselben lieh mir Geld, um

nach Biberach zu meiner armen Mutter und den Geschwistern zu gehen und ihnen einige Hülfe zu bringen."

Als er von dort zurückkehrte, hatte ihn inzwischen Cornelius für die projektirte Bemalung des Isarthores vorgeschlagen, deren Hauptheil in einem 75 Fuß langen und 8 Fuß hohen, den Einzug des Kaisers Ludwig des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing darstellenden Friesbild über der Einfahrt bestehen sollte. Anfangs erschreckte ihn dieser seine Kräfte, wie er meinte, weit übersteigende Auftrag; er übernahm denselben erst als ihn der Meister ermunterte und ihm die Hülfe des im Freskomalen bereits geübten Malers Kögl in Aussicht stellte. Schon nach ein paar Tagen legte er zwei Skizzen vor: in nur unbedeutenden Veränderungen zeigte jede derselben den Kaiser als Sieger über den Gegenkönig Friedrich von Oesterreich mit Krone, Reichsapfel und Szepter geschmückt, von einem glänzenden Gefolge von Fürsten und Herren begleitet an der geschmückten Pforte von den Vertretern der Stadt, dem Clerus und Volk empfangen. Ein Reichsherold und Musikanten eröffnen den Zug, während Frauen und Jungfrauen den Weg des Kaisers mit Blumen bestreuen und Gefangene und Trophäen das Ganze beschließen.

Cornelius war sehr zufrieden und die Genehmigung des Königs ließ nicht lange auf sich warten, der Vertrag über die Arbeit ward alsbald mit der Bauleitung abgeschlossen und stipulirt, daß sämmtliche Gemälde bis im Sommer 1835, also in drei Jahren, fertig sein müßten. Es galt nun die Cartons herzustellen, bis die kaum angefangenen Gebäude fertig wären. Da es damals noch keine Ateliers in München gab, so miethete er zwei große Zimmer, in

denen er aber immer nur die Hälfte des riesigen Cartons aufstellen konnte. Als sehr gewandter Zeichner bewältigte er zwar die Figuren leicht; als er aber an die Pferde kam, merkte er alsbald, daß er diese nicht ausreichend darstellen könne. Er mußte erst Studien nach der Natur machen, die ihn denn auch so förderten, daß seine Pferde jedenfalls die besten sind, die damals in der Schule gemalt wurden. Es ist aber ganz charakteristisch, daß die Akademie in dem Gutachten, das sie über die Arbeit abgab, nur diese Pferde als zu natürlich tadelte. Das erinnert an Rahl, der zu sagen pflegte, daß „das kleinste Stück Natur ein ganzes Bild verderben könne." Im Frühjahr 1833 fand sich auch ein Saal, wo Neher seinen Carton besser übersehen und vollenden konnte. Derselbe ward in der Residenz ausgestellt und gefiel allgemein, der sehr zufriedene König befahl nur noch die Anbringung einer Anzahl von Porträts seiner Freunde unter den Rathsherren. Jetzt malte Neher die Farbenskizze des Bildes und im Sommer 1834 begann das Malen in der ihm fast unbekannten und so schwierigen Freskotechnik. Nichtsdestoweniger führte er das Bild in diesem und dem folgenden Sommer so glücklich durch, daß das Ganze, im Herbst 1835 aufgedeckt, allgemeine Bewunderung erregte, ja daß es bald mit Recht für das technisch vollendetste Freskobild der Schule galt. Das war es auch sicher; findet man auch das starke Naturgefühl eines Rafael nicht darin, so hat derselbe doch auf seinen Schüler mächtig gewirkt, ohne ihm die Eigenthümlichkeit zu rauben, wie denn auch Einflüsse des Parthenon-Frieses nicht zu verkennen sind.

Ist die Composition überaus abwechselnd und schwung-

voll, glänzt durch eine Menge trefflich erfundener Figuren und Gruppen, so erscheint sie auch durch den schönsten Rythmus der Linien in eine höhere Sphäre gehoben, ohne deßhalb den Einzelnen an Wahrheit des Ausdrucks zu nehmen. Höchstens könnte man von den blumenstreuenden Frauen oder dem Volke behaupten, daß ihnen jene Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ab und zu fehle, die hier in den getragenen Rhythmus der Composition nur schwer hineinzupassen war, für welche aber die damalige Zeit auch überhaupt so wenig Sinn hatte als für strenge Individualisirung. Am gelungensten sind jedenfalls die Einziehenden selber, zum Theil prächtige Gestalten, bei denen die gehobene Stimmung der Sieger und das Sichbeobachtetwissen ein pathetisches Wesen vollkommen natürlich erscheinen läßt, wie bei den Gefangenen den Schmerz. Berücksichtigt man, daß Neher hier durchaus in gebundener Rede spricht, dann wird man sofort zugestehen müssen, daß seine Verse ungewöhnlich wohllautend sind. Jedenfalls viel mehr als das weitaus meiste, was damals auf dem Gebiete der monumentalen Malerei gemacht wurde. Der Künstler zeigte sich hier als einer der Wenigen, die in der Cornelianischen Schule etwas gelernt hatten und darum in der Lage waren, aus Italien wirklich Nutzen ziehen zu können. Er weicht den Verkürzungen nicht aus, sie sind immer gut, oft vortrefflich, seine Gruppen runden sich, er komponirt nicht wie zu einem Relief, was sonst die meisten Zeitgenossen thaten, sondern versteht den Raum zu vertiefen. Ebenso ist er fast der Einzige jener Zeit, der eine elegante Flächenbehandlung besitzt, Schatten und Licht streng von einander zu trennen und in großen einfachen Massen zusammenzuhalten versteht.

Ohne daß er endlich irgend Colorist gewesen wäre, beleidigt doch wenigstens seine Farbe nicht. Alles in allem begreift man den Beifall wohl, den das vortreffliche Werk damals fand, von dem jetzt leider nur noch eine sehr schlechte und mißverstandene, überdieß viel zu dunkele Copie und ein flauer Kupferstich ein verleumdendes Zeugniß geben. Denn das Original vermochte leider dem Münchener Klima auf die Länge nicht zu widerstehen.

Als unser Künstler fertig war, machte er freilich die unangenehme Entdeckung, daß ihm von seinem spärlich zugemessenen Honorar nichts übrig blieb, als die Ehre und die allgemeinen Glückwünsche, da das Werk mit einer Begeisterung aufgenommen ward, an die ich mich wohl noch sehr deutlich erinnere. Was es ihm aber doch noch eintrug, war die durch Schorn vermittelte Berufung nach Weimar, um in der Residenz zwei Säle mit Bildern zu Goethe's und Schiller's Werken zu füllen. Als er im April 1836 unter den Hochrufen der zahlreich versammelten Freunde zum Posthof in der Theatinerstraße hinausfuhr, ahnte er wohl nicht, daß er, der so gewöhnt war vom Beifall der Freunde getragen zu werden, das allgemein geliebte Glied einer großen Genossenschaft zu sein, von jetzt an ein halbes Jahrhundert lang nie mehr anders als allein arbeiten und dadurch erst die rechte Selbständigkeit erringen sollte! Es zeugt das jedenfalls für die Gesundheit seines Talentes.

Nachdem er erst in Nürnberg, dann in Bamberg Station gemacht und beide herrliche Städte im Frühlingsglanz genossen hatte, fuhr er in der kleinen magern und armseligen Residenz an der Ilm ein. Da schnürte es ihm freilich das Herz zusammen! „Es war spät in der Nacht

als der Wagen dort anlangte; ich verblieb im russischen Hof und wachte erst spät am Morgen im stillen Ilmathen auf. Der weite Platz, auf den ich blickte, war unheimlich menschenleer, ich konnte kaum denken, daß ich hier gerne bleiben und zum Arbeiten günstige Stunden finden würde." Er suchte nun Schorn auf, der als langjähriger literarischer Vertreter der Cornelianischen Schule in München und sein ehemaliger Lehrer der Kunstgeschichte ihn liebevoll begrüßte und zur edlen Großherzogin, der Bestellerin der Arbeit brachte. Sie empfing ihn mit gewohnter Güte und begleitete ihn gleich selber in die Säle, die er mit seinen Bildern schmücken sollte. Das war nun alles schon viel tröstlicher und als Schorn ihn auch noch zu dem Hofbaumeister Coudray brachte, der das Bauliche dabei besorgen sollte und er dort die schöne Tochter desselben erblickte, so fing Weimar bereits an ihm viel besser zu gefallen. Sein Arbeitszimmer fand er im Schlosse selbst, wo er die Cartons zu Fiesco und Don Carlos zu zeichnen und dann auch gleich zu malen begann. Bald kam auch Preller aus Leipzig, wo derselbe im Härtel'schen Hause seine ersten Odysseebilder gemalt hatte, zurück; außerdem verkehrte Neher mit Schuchardt und Ekermann, den einstigen Sekretären Goethe's, und so fing allmälig unser Schwabe an sich in Thüringen um so gemüthlicher zu fühlen als er immer mehr ans Coudray'sche Haus sich gefesselt fand. Das entschied denn auch sein Schicksal; denn schon ein Jahr später war er ein seliger Bräutigam und diese bald mit braven Kindern gesegnete Verbindung hat bis heute, wo er schon der goldenen Hochzeit entgegengeht, sein Glück begründet.

Ein hartnäckiges Augenleiden, das sich Neher beim

Frescomalen zugezogen, führte ihn im Sommer 1837 nach Nizza und da auch das nicht half, war er genöthigt seinen Genossen vom Isarthor, Kögl, zu Hilfe kommen zu lassen und sich mehr auf die Ausführung der Cartons zu beschränken. Dennoch wurde das etwa 35 Bilder enthaltende Zimmer im Winter 1839—40 fertig. Die Leichtigkeit, mit der Neher diese oft umfangreichen Compositionen trotz der Störung durch das Augenleiden ausführte, ist immerhin bewunderungswerth, wenn dieselben auch von sehr verschiedenem Werth sind. Indeß wird man sich vor ihnen bald überzeugen, daß die Stärke seines Talentes durchaus nach der idealen Seite hin liegt, während ihm die Charakteristik bestimmter historischer Figuren weniger gelingt. Schon weil sie eine weit realistischere Ausführung verlangen als sie ihnen jene Zeit mit ihren sehr geringen historischen und kostümlichen Kenntnissen zu geben vermochte. Ueberdies war Neher selber gerade jetzt in einer Uebergangsperiode begriffen. Noch voll von seinen römischen und Cornelianischen Erinnerungen streiten sie auf diesen Bildern offenbar mit der Bildung eines neuen und ihm allein eigenthümlichen Styls, daraus entsteht ein Zwiespalt, der oft ziemlich auffallend sein großes angeborenes Talent hemmt. Dazu kam noch, daß er sich ebenso wenig als einen Styl, ein bestimmtes koloristisches System ausgebildet hatte, das ja damals überhaupt kein Mensch besaß, so daß es in der ganzen Schule der reinste Zufall war, ob ein Rock blau oder roth gemalt ward. Darum sieht denn das Zimmer allerdings etwas bunt aus. Unter den größeren, Schillers Dramen entnommenen sieben Hauptbildern, mit je zwei dazu passenden Vignetten darüber, sind die besten die zum Tell und zur

Braut von Messina, offenbar weil sie der Mythe am nächsten stehen; dann ein die „Huldigung der Künste" darstellendes Bild, dessen anmuthvolle Composition sehr an den Raphael'schen „Apoll unter den Musen" erinnert. Daß ein Wallenstein oder Fiesko die Stylisirung weniger vertragen, versteht sich ja von selbst. Wo hätte übrigens ein aus der Münchener Akademie bloß nach Rom gekommener, an beiden Orten nur unter Freunden oder in der Stille seines Ateliers lebender junger Mann die Weltkenntniß hernehmen sollen, um einen Wallenstein oder Fiesco zu verstehen? Er gab sie also, wie er sie auf dem Theater gesehen. Wenn seine Isarthorfiguren ungleich besser sind, so lag das sicher daran, daß er wenigstens die Münchener verstund und an Ludwig des Bayern Stelle ungenirt König Ludwig selber, also doch einen Mann, von dem er eine vollkommene lebendige Vorstellung hatte, setzen konnte. Auch die über den Fenstern angebrachten Vignetten zu den Gedichten, so zum Ritter Toggenburg und den Gang zum Eisenhammer, haben viel Schönes, das beste aber sind die in acht lisenenartigen Arabeskenstreifen enthaltenen, die Hauptbilder von einander trennenden Pilaster mit Szenen zum Lied von der Glocke.

Weit bedeutender sowohl als vor allem eigenthümlicher sind die später zu Goethe's Werken gemalten Bilder in dem ihm gewidmeten gallerieartigen Saal. Auch hier wird man die ideale oder antike Stoffe darstellenden Szenen den modern realistischen sehr weit vorziehen, wenn auch bei diesen die inzwischen erlangte größere Weltkenntniß und gereiftere Lebensanschauung des Künstlers sich fühlbar machen. Am gelungensten sind die Compositionen zum „Erlkönig", „neuen Pausias", „Amor als Landschaftmaler". Ganz be-

sonders aber überraschen „Prometheus“, „Wanderers Sturmbild“, „Meine Göttin“, „Ganymed“ — als in die Pilasterfüllungen hineinkomponirte Meisterstücke, die ganz köstlich wirken. Endlich die große Schlußszene zum Faust mit dessen auf dem Boden liegenden Leichnam. Diese alle gehören zum besten, was wir in dieser Art überhaupt besitzen, da ist ein oft so hinreißender Schwung in den Figuren, solche Vereinigung von Stylgefühl, Formenadel und herrlicher, direkt an Raphael erinnernder Inspiration, daß man schon fragen darf, wer denn in Deutschland oder vollends anderwärts in unserem Jahrhundert so etwas gemacht habe? Dabei geben die Bilder jene wunderbare Vereinigung von frischem Naturgefühl, naiver Anmuth und geistreicher Tiefe, welche die Goethe'schen Gedichte so hoch über alle anderen stellen, ebenso vortrefflich wieder als den Zauber ihrer Form, kurz man muß nur bedauern, daß diese Perlen im deutschen Volke nicht noch weit mehr verbreitet sind, woran sie offenbar nur das pilasterartig in die Länge gezogene Format der meisten gehindert hat. Vielleicht auch ein wenig der Umstand, daß die eigene Persönlichkeit des Künstlers doch nicht so dominirend heraustritt als bei Cornelius oder selbst Schwind und Richter, deren baroker Humor fesselnder wirkt als die tiefe und ächte schwungvolle Poesie und selten scherzende, sondern mehr ernste Liebenswürdigkeit, die aus Nehers Zeichnungen spricht. Erreicht der Künstler nicht die Macht und Größe, den gewaltigen Ernst des Cornelius, so übertrifft er ihn dagegen weit an Schönheitssinn und Anmuth der Bewegung in den Figuren bei mindestens ebenso herrlichem Rythmus der Linienführung, ja er bewältigt alle Verkürzungen entschieden besser, weil er von allem Anfang

an viel ernsthaftere Naturstudien machte, ja oft für eine einzige Figur drei, vier Skizzen zeichnete. Die Färbung der Bilder ist hier auch weit befriedigender, weil mäßiger und gehaltener.

Diese Arbeiten machten schon soviel Aufsehen, daß Neher 1841 einen Ruf als Direktor der Leipziger Akademie erhielt, eine Stelle, die der alte Schnorr von Carolsfeld vor ihm bekleidet hatte. Nachdem er die Berufung angenommen hatte, kam er nach Dresden und sah dort Rietschel und Semper, Bendemann und Hübner wieder, die er von Rom her kannte und lernte endlich die herrliche Gallerie kennen, aus der er mehrere Tage gar nicht herauszubringen war. Im Herbst trat er dann seine Leipziger Stelle an, wo er freilich wiederum künstlerisch noch isolirter blieb als selbst in Weimar. Obwohl er die Sommer dort zur Vollendung seiner Arbeiten zuzubringen pflegte, hat er in Leipzig doch sehr gut gewirkt und eine Reihe tüchtiger Schüler wie Leutemann, Zumpe, Neumann herangezogen. Zunächst allerdings ohne künstlerischen Umgang traf er dafür alte Bekannte aus Rom, so den trefflichen Dr. Härtel, den Freund und Protektor Preller's und Genelli's.

Bald darauf selbst nach Leipzig zu anderthalbjährigem Aufenthalt kommend, lernte ich den längst verehrten Künstler nun endlich persönlich kennen und verkehrte viel mit ihm, obgleich meine ganz realistische Pariser Atelier-Bildung mich nicht entfernt befähigte seinen Werth in vollem Umfange zu schätzen. Denn bei aller Anspruchslosigkeit war Neher doch eine innerlich vornehme, völlig ideale Natur, die stolz bescheiden, wenig geeignet erschien jene Propaganda für sich zu machen, die den Menschen allein imponirt. Eher unter

Mittelgröße, zierlich gebaut, mit glänzend dunkelbraunem Haar und anziehend forschendem, freundlichem Blick, voll Familiensinn und tiefer Religiosität ohne alle Bigotterie, war diese so ächt künstlerische als harmonische Existenz doch innerlich abgeschlossen und entwickelte sich nur aus sich selbst und aus ihren einmal fürs ganze Leben ergriffenen Idealen heraus. Das war uns stockmodernen, ewig suchenden und eine neue Welt in der Brust Tragenden unheimlich, wie wir ihm vielleicht nicht minder bei aller Güte von seiner und Verehrung von unserer Seite.

Im Frühjahr 1846 erfolgte dann die Berufung als Direktor der Kunstschule nach Stuttgart, der er nicht zu widerstehen vermochte. So siedelte er denn im Herbste wieder in die Heimath über. Man kann billig fragen, ob er Recht hatte diesem Rufe in die niemals durch ihre Kunstliebe berühmte schwäbische Residenz zu folgen und das Schicksal der Hetsch, Wächter, Schick und Dannecker zu theilen. Inzwischen erwies sich zunächst seine Thätigkeit an der Schule als eine sehr segensreiche, nur trachteten freilich seine Schüler, sobald sie etwas gelernt hatten, baldmöglichst fortzukommen wie der begabte Grünenwald oder Häberlin, Bendele und Keller, die erst wieder nach Stuttgart zurückkehrten, nachdem sie an der Schule als Lehrer angestellt wurden. Von bekannter gewordenen Schülern wären dann noch Braith, Zügel, Th. Her und Lutz zu nennen, die alle noch mit Liebe an dem hochverehrten Meister hängen.

Bald nach seiner Ankunft hatte Neher den Auftrag erhalten, die Cartons zu sieben riesigen Glasfenstern im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart zu zeichnen. Ihre Anfertigung bildet die Hauptarbeit seines

Lebens, wie sie fast diese ganze Stuttgarter Zeit ausfüllt. Denn er nahm diese Aufgabe sehr ernsthaft und hat sie denn auch zu etwas gemacht, was seines Gleichen in der Welt sucht. Sie zeigt ihn uns erst in seiner ganzen Reife, ebenso gedankenreich als voll seltener gestaltender Kraft. Die ersten drei Fenster stellen die Hauptmomente des göttlichen Erlösungswerkes in vielen einzelnen Szenen dar, dann folgt ein Fenster mit Darstellungen der apostolischen Wirksamkeit in Ausbreitung der Kirche. Dasselbe ließ mich 1867 in Paris, wo es gleichzeitig mit sämmtlichen Hauptwerken des eben gestorbenen Ingres ausgestellt war, urtheilen: „Sieht man diese Compositionen von Petri Befreiung, Ausgießung des heiligen Geistes und Pauli Bekehrung, so muß man doch sagen, daß die Ingres'schen gleicher Gattung keinen Vergleich mit denselben in Bezug auf reinen Geschmack und Erfindungskraft, vor allem aber auf richtiges Gefühl aushalten.“ Im fünften Fenster gab er herrlich großartig das jüngste Gericht und im sechsten die Anbetung des vor dem Throne Gottes stehenden Lammes im neuen Jerusalem voll wunderbar schöner Gestalten. Im siebenten Fenster endlich finden wir den König David inmitten einer Schaar musizirender Engel, welche seinen Gesang mit Orgel- und Saitenspiel begleiten.

Fehlt mir leider durchaus der Raum in diesen den Künstlern selber in erster Linie und ihren Werken nur in zweiter gewidmeten Skizzen auf diese herrlichen Compositionen näher einzugehen, so kann ich doch sagen, daß sie in ihrer Gesammtheit eine geradezu unermeßliche Arbeit darstellen, da jedes einzelne Fenster wieder in eine ganze Reihe von Szenen zerfällt. So beginnt das erste z. B. im untersten

Felde mit dem Sündenfall und der göttlichen Verheißung des Erlösers, dann kommt eine den Gruß des Engels Gabriel an die heilige Jungfrau darstellende Predelle, während das mächtige Mittelbild die Geburt Christi mit Gott Vater und singenden Engeln in der Höhe zeigt; endlich folgen ganz oben die Gestalten der Propheten und Erzväter, die der Ankunft des Heilandes entgegenharren. Ebenso zählt das Fenster mit der Anbetung des Lammes neununddreißig, das mit dem jüngsten Gericht gar einige vierzig zum Theil überlebensgroße Figuren. Ich habe alle die Jahre hindurch den Meister fast immer an diesen Cartons arbeitend getroffen und mich an der stillen Ruhe und Befriedigung des Einsamen gefreut, wie er hier, abgeschlossen von aller Welt seine ewigen Gestalten schuf. Sie strömen aber auch eine innere Harmonie, Frömmigkeit und edle Ruhe auf den Beschauer aus, die sie unstreitig zu einem der schönsten und gehaltreichsten Denkmäler der modernen deutschen klassizistischen Kunst machen. Es wird uns da eine solche Fülle seliger, großartiger und tief liebenswürdiger Figuren vorgeführt, daß diese ideale Welt auf den Ungläubigen genau denselben, ja vielleicht einen noch ergreifenderen Eindruck macht als auf den Gläubigen, da sie dem einen wie dem andern die tröstliche Gewißheit gibt, daß das Schöne und Edle, also das wahrhaft Göttliche auf der Welt noch nicht verschwunden sei, sondern sich immer wieder neu erzeuge. Nehers Figuren sind alle durchaus lebensfähig, ächt deutsch sogar, wenn sie auch die liebenswürdig beschränkte Naivetät der alten schwäbischen Schule durch bewußtes Wollen des Edlen und Hohen ersetzen. Sein zürnender Erlöser auf dem jüngsten Gericht ist so grandios, wie die Madonna oder die

heilige Elisabeth auf der Anbetung des Lammes wunderbar lieblich. Das herrliche Liniengefühl des Ganzen hebt uns mit solcher Macht in eine höhere beseligendere Welt als die gewöhnliche, daß man wohl sagen darf, daß kaum irgend ein anderes Werk modern religiöser Kunst von solchem Umfange einen gleich erhebenden und wohlthuenden Eindruck auf unser Gemüth zurückläßt wie dieses, bei dem es keinerlei fromme Phrase gibt, sondern alles tief empfunden ist. Wer nicht so von ächter Frömmigkeit durchdrungen wäre wie Neher, könnte dergleichen offenbar auch beim größten Talent nicht hervorbringen. Wem aber so etwas gelungen, der hat wahrlich nicht umsonst gelebt! Leider nur ist das, was man aller Welt möglichst zugänglich zu machen hätte, nach der ungastlichen protestantischen Sitte nahezu unzugänglich; statt daß man das Gotteshaus allen Trost- und Erbauungsbedürftigen offen ließe, ist es immer geschlossen, außer beim Gottesdienst. Sicher ist es aber nicht Jedermanns Sache, sich den höchsten Kunstgenuß durch die Gemeinplätze einer Predigt oder durch das Geschwätz eines ewig pressirenden Küsters verderben zu lassen, während diese Fenster selber das Evangelium der Humanität mit ganz anderem Nachdruck verkündigen als es irgend eine Predigt könnte.

Daß der Meister aber gerade die schönsten Cartons erst in seinen spätern Jahren schuf, ja den der Anbetung des Lammes sogar erst 1883, also nahe den Achtzigen vollendete, das ist doch ein überaus seltener Beweis von Geistesfrische, der bei einem eher kränklichen Körper doppelt auffällt.

Von den sonstigen in den oft jahrelangen Zwischenpausen während der Ausarbeitung dieser Compositionen ent-

standenen Arbeiten sind noch besonders zu erwähnen: 1863 der Carton eines segnenden Christus mit vier Evangelisten für ein Fenster der St. Leonhardkirche, dann drei Cartons zu Glasgemälden für die Kapelle des alten Schlosses 1866, und für die neue Johanniskirche ein weiterer für das mittlere Chorfenster, die Kreuzigung und in der Predelle das Abendmahl darstellend, 1876.

Von Oelgemälden entstanden 1850 ein großes Altargemälde für die Stadtpfarrkirche in Ravensburg, ebenfalls die Kreuzigung enthaltend mit den Aposteln Petrus und Paulus als Flügelbildern, und 1855 eine kolossale Kreuzabnahme mit lebensgroßen Figuren in der Stuttgarter Staatsgallerie. Dieses schöne Bild zeigt uns durch seine Ausführung in Oel, daß Neher zwar gewiß kein Colorist ist, welcher den Werth seiner Composition durch die Ausführung in Farbe zu erhöhen oder ihr vollends das was man Stimmung nennt, zu geben verstünde, daß er aber doch immer angemessen und niemals so bunt und schreiend kolorirt wie viele andere Cornelianer es thun und wie es selbst Raphael oder dessen Schüler in seiner Grablegung nicht ganz zu vermeiden wußten. Das Jahr 1858 ist dann durch eine reizvolle Darstellung des Friedens bezeichnet, eines von allerhand Amorinen umgaukelten und Blumen auf die Erde herabstreuenden Jünglings. Dies Bild, zu dem sich Nehers helle und kühle Farbe besser eignete, fand mit Recht vielen Beifall, jetzt ziert es die königliche Residenz in Stuttgart. — Ein Dankopfer Noah's und ein die Kinder segnender Christus entstanden 1861—63, kleinere Bilder von sehr wohlthuender Composition. Zwischen 1865—66 wurden dann noch fünf Bilder an der Decke und neben

dem Altar in der griechischen Schloßkapelle in Stuttgart gemalt und 1872 Abrahams Fürbitte für die Gerechten in Sodoma. Der Erzvater hat sich vor dem einen Engel auf die Knie geworfen, ihn um Gnade für den Bruder anflehend. Das patriarchalisch Großartige desselben wie die strenge Hoheit des Engels sind trefflich gelungen, auch die Farbe ist leuchtend und harmonisch, wenn auch ab und zu etwas zu süß. Dazwischen kamen dann einige Porträts, die indeß trotz korrekter Zeichnung und Modellirung doch niemals die stärkste Seite der Neher'schen Kunst bildeten, der das Individuelle ja immer am fernsten lag. Dadurch unterscheidet sich dieselbe allerdings auch gründlich von der des Raphael, daß bei diesem jeder Figur ein wenn auch noch so sehr idealisirtes Porträt zu Grunde liegt, was bei Neher nur selten der Fall ist oder sichtbar wird.

Immerhin ist aber der greise Meister ein höchst belehrendes Beispiel, daß die Originalität in den bildenden Künsten bei ächten Talenten, — mittlere werden besser thun, sich einer großen Gemeinschaft anzuschließen — nicht gehindert, sondern entschieden gefördert werde durch Isolirung. Dank derselben hat sich Neher nach und nach aus eigener Kraft sogar von dem Druck emancipirt, welchen ein so ungeheures Vorbild wie Raphael, dessen ganze Gemüthsart ihm überdieß so verwandt war, nothwendig auf jedes nicht ganz gesunde Talent ausüben mußte, wie es ja auch der Kunst des Cinquecento nach seinem und Michel Angelos Tode ein Ende bereitete. Schließen sich im Großen und Ganzen diese Arbeiten in der Stuttgarter Stiftskirche wohl an die Stylprinzipien der italienischen Schule von Giotto bis Fiesole und Rafael an, so stehen sie doch dem letzteren

kaum so nahe als es die des Cornelius ganz einseitig, nur nach der Seite der Zeichnung hin thun. Nehers Kunst hat sich vielmehr in Folge des fortwährenden Naturstudiums des Meisters zu so schöner und wohlthuender Harmonie entwickelt, wie es nur äußerst wenigen Zeitgenossen gelungen ist.



XXXIX.

Carl Rahl.

Es wird immer eine Anzahl Künstler geben, die ihrer interessanten und bedeutenden Persönlichkeit im Leben einen Erfolg verdanken, den ihre Werke an sich nicht rechtfertigen. Sie haben auf Andere anregend gewirkt oder neue Anschauungen mit Energie vertreten, den Blick auf ein neues Ideal wenigstens eröffnet, das sie selber nicht zu erreichen im Stande waren. Oft haben sie auch nur mit ungewöhnlichem Geschick Propaganda für sich und ihre Richtung gemacht, oder sind selbst durch deu erbitterten Widerspruch, den sie hervorriefen, zu Ruf und Ansehen gekommen, da Jedermann mit einem gewissen Recht annahm, an dem Mann, der so viel Lärm mache, müsse doch etwas sein, — wie Rauch ein Feuer verkündet.

Diese agitatorische Kraft für sich und seine Ideale einzutreten, besaß nun in ungewöhnlichem Grade der Künstler, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben; ihr verdankte er im Leben Erfolge, die nicht nur zu der Beachtung, die seinen Werken heute noch entgegen gebracht wird, sondern selbst zu der Sympathie, die sie bei ihrem Erscheinen

fanden, in einem schwer verständlichen Gegensatz stehen. Nicht als ob dieselben gar kein künstlerisches Verdienst hätten, im Gegentheil, bedeutende Gestaltungskraft und Phantasie wird Niemand ihrem Autor absprechen können, so wenig als Bildung und eine ungewöhnliche Schärfe des Geistes sammt jenem starken Glauben an seinen Beruf, der allein Andere mit fortzureißen vermag. Denn nur weil er so fest von sich und seiner Vokation überzeugt war, glaubten auch so viele Andere an ihn, obwohl der ungeheuren Mehrzahl die Werke selbst gewöhnlich erst antipathisch, später wenigstens gleichgültig blieben, und man von ihnen im besten Falle nur immer sagte: „Es ist aber doch etwas daran!" Das heißt nun hier: sie hatten zwar Auffassung und frappante Gestalt, aber es fehlte der Auffassung das Individuelle, der Gestaltung die Ueberzeugungskraft und Tiefe. War sie doch fast nie einer Naturanschauung entsprungen, sondern immer anderen, besseren Kunstwerken, wenn auch keineswegs direkt, entlehnt, ein mit dem Verstand erzeugtes, kühles Kind der Reflexion, das trotz alles derben sinnlichen Lebens fast nie mit entsprechendem geistigem Gehalt erfüllt war. Eine gewisse Aehnlichkeit mit Mengs ist darum bei Rahls künstlerischer Persönlichkeit nicht zu verkennen, obwohl der innerlich noch nüchternere Sachse an echtem Talent, besonders aber an solidem Studium und Können weit über dem feurigen Wiener steht, der ihn höchstens an leichter aber auch banalerer Erfindung übertrifft.

Es ist aber ganz charakteristisch für den Colonial-Charakter Wiens, daß dort gerade solche mehr dekorative Talente wie Rahl immer wieder von neuem aufgetaucht sind und große Wirkung gemacht haben, — Talente denen

an der Form alles, am Inhalt nichts gelegen ist, — während Charaktere wie Führich, dem die Kunst die Dienerin der Religion, die höchste Offenbarung des Gemüths war, es wohl zu großer Achtung, aber der herrschenden Frivolität gegenüber niemals zu eigentlichem Einfluß brachten. Eine gewisse Seelenverwandtschaft mit Raphael Donner, Knoller, Füger, Krafft und besonders auch mit Makart — trotz der weit größeren Originalität, ja Genialität des letzteren — ist bei Rahl so unverkennbar, daß man Rahl fast Makarts Vorläufer nennen könnte. Nur darin unterscheidet sich Makarts Genie gründlich von Rahls Talent, daß es ganz und gar naturwüchsig ist und den Stempel der Zeit und der Nationalität, in deren Mitte es entstanden, im höchsten Grade an sich trägt. Ohne Wien sind Makarts Bilder undenkbar, sie sind die wahre Incarnation des modernen Wienerthums, während die Rahls ebenso gut in Paris, Athen, Rom, Gott weiß wo, entstanden sein könnten. Es verhält sich mit Rahl gerade wie mit den Meistern aller früheren eklektischen Schulen, vorab den indeß ungleich besseren Carraccisten, und es zeigt sich da recht, wie jede Kunstrichtung, die nicht den Boden zeigt, auf dem sie entsprossen, die nicht auf einem erneuten Studium der Natur basirt, sondern nur auf dem vorangegangener Kunstepochen, niemals Aussicht hat, wahrhaft Lebendiges zu erzeugen.

Indessen war die Persönlichkeit Rahls so interessant und seine Wirkung auf die Zeitgenossen so bedeutend, daß es sich vollkommen rechtfertigt, wenn wir ihn hier mit aufführen. Ich habe bei den Details seines Jugendlebens eine Skizze Hottners benützt, erstens weil derselbe sein Material

offenbar von dem Künstler selber empfangen hatte, dann weil es genau zu dem stimmt, was mir letzterer selbst ab und zu von seinem Leben erzählt und was ich selbst beobachtet habe.

Der am 13. August 1812 in Wien geborne Carl Rahl vereinigte in seiner Natur die Eigenschaften zweier sehr verschiedener Volksstämme: der geistvoll eigensinnigen und willensstarken Schwaben und der leichtblütigen sinnlichen Wiener. Denn er war ein Sohn des bekannten trefflichen Kupferstechers Carl Heinrich Rahl, eines gebornen Heilbronners, der sich schon 1799 in Wien niedergelassen hatte und dort sehr geachtet lebte. Das bekannteste seiner Blätter ist die nach Kraffts Bilde gestochene Schlacht von Aspern, die trefflich gezeichnet ein für jene Zeit sehr auffallendes Talent der Wiedergabe farbiger Wirkung im Stich und eine ganz originelle Behandlung zeigt, wie denn auch die Individualisirung der Gestalten sehr gelungen erscheint. Ja man kann sagen, daß dieses Blatt in seiner Art sogar bis heute unübertroffen geblieben ist. Auch sonst scheint der Vater Rahls ein hochgebildeter und charaktervoller Mann gewesen zu sein, so daß sein Sohn selber denn auch mit großer Liebe und Verehrung an demselben hieng. Es war das sogar ein überaus wohlthuender Zug an dem sonst keineswegs durchs Gemüth beherrschten Manne. Die Mutter war eine schlichte Wiener Bürgerstochter, die aber ihren Kindern mit unendlicher Liebe zugethan war. So scheint denn das Familienleben vom glücklichsten Einflusse auf den Knaben um so mehr gewesen zu sein, als er im väterlichen Hause nur künstlerische Eindrücke erhielt und sich vom Besten umgeben sah, was die damalige Zeit eben zu bieten ver-

mochte. Der Vater scheint einen durchaus klassischen Geschmack gehabt zu haben, und wie er dem Knaben frühzeitig die Heldengesänge Homers vortrug, so las dieser für sich allein schon im achten Jahre den Plutarch und erweiterte seine Seele an den großen Gestalten des Alterthums oder wenigstens seiner Dichtung, die ihm denn auch zeitlebens am sympathischesten blieben, obwohl er sich später auch in der neueren Literatur eine für einen Künstler geradezu unglaubliche Belesenheit erwarb. In der Schule machte der hochbegabte, phantasievolle Knabe bald den Führer aller Anderen und zeigte bei einer fast zu mächtigen, kerngesunden physischen Entwicklung bald jenes überwältigende Wesen, das in Verbindung mit großer natürlicher Beredtsamkeit und nicht geringer Lust davon Gebrauch zu machen nachher sein Fortkommen in der Welt so sehr begünstigen sollte.

Der griechische Freiheitskampf, der damals ganz Europa in Aufregung setzte, war es zuerst, der sein künstlerisches Talent weckte, wie dieß gleichzeitig auch Hähnel so gieng. Er zeichnete eine Anzahl Compositionen, bei denen die Türken regelmäßig sehr schlecht wegkamen, die dafür aber wenigstens sein Talent verriethen. Der vorsichtige Vater wurde dadurch zwar noch keineswegs bestochen, sondern setzte den stürmischen Bitten des Sohnes, ihn doch Maler werden zu lassen, noch lange Widerstand entgegen. Und als er endlich nachgab, mußte sich der Junge noch einer harten Probe unterwerfen und unter des Vaters Leitung den strengsten Zeichenunterricht durchmachen. So hatte er u. a. monatelang Michel-Angelos Anatomie in allen möglichen Stellungen zu zeichnen und dann aus dem Gedächtniß zu repetiren was er gezeichnet hatte; Rahl hat mir selber erzählt,

daß er seinem Vater heute noch dankbar sei für diese Strenge und zweckmäßige Ausbildung des Formengedächtnisses, die ihm später gar sehr zu Gute gekommen. Dem Michel Angelo folgten Studien nach Antiken und dann erst nach der Natur. Auch diese mußten immer so lange aus dem Gedächtniß wiederholt werden, bis sie mit den Originalen völlig übereinstimmten. Nebenher ward fortwährend komponirt. Hier ist indeß alsbald für Rahl charakteristisch, daß er seine künstlerischen Anregungen niemals von unmittelbaren Naturbeobachtungen empfängt, sondern immer von Dingen, die erst durch das Medium der Lectüre in seinem Kopfe ein Bild entstehen ließen.

Während dieses Noviziates lernte er den Maler Joseph Bayer kennen, der mit Schwind und Mantschko damals zusammen wohnte und eben den Reichel'schen Preis gewonnen hatte. Derselbe suchte im Colorit die alten Venetianer nachzuahmen, was Rahl so anregte, daß er nun ebenfalls in Oel zu malen anfieng, wobei ihm Mantschko an die Hand gieng. Er malte die Bildnisse der Geschwister und Freunde, ja versuchte sich auch an einem historischen Bilde, dem Streit des Achill mit Agamemnon. Bayer sagte davon: „es sehe aus wie ein nachgedunkelter Venezianer". Es ist bemerkenswerth, daß dieser Ausspruch auch auf alle folgenden Bilder Rahl's paßt. Diesem frühesten folgten denn auch alsbald weitere gemalte Entwürfe, ja sogar eine Bestellung auf ein Ladenschild — „zum Engel". Ende des Jahres 1827 trat der 15jährige in die Akademie ein, die damals unter Petters, eines ziemlich leeren Akademikers, Leitung stund. Er malte daselbst tagüber nach Modellen und zeichnete Abends nach der Antike. An der

Anstalt herrschte noch immer die durch Mengs begonnene, in Wien durch Füger eingeführte, halb eklektische, halb antikisirende Richtung, eine leblose Kunst, die dadurch nicht besser ward, daß sie ihre Oreste und Achille mit Aposteln und Magdalenen mischte, von denen die einen so conventionell waren als die anderen. Die romantische Kunst, sowohl die deutsch-nazarenische als die sich der leidenschaftlicheren französischen Romantik nähernde, perhorreszirte man: Overbeck, Führich und Schwind waren gleich verdächtig wie alle lebendige, auf unabhängige Gesinnung hindeutende Produktion. Auf Rahls Auffassung hat dieser k. k. akademische Styl aber doch großen Einfluß gehabt, wie wenig er es auch selber glaubte.

Zunächst war es dem jungen Akademiker nun aber vor allem darum zu thun, nur überhaupt etwas zu malen, gleichgiltig was es auch sei, er raffte alles zusammen. So entstanden im Auftrag einer Gesellschaft von Landgeistlichen erst eine Madonna, dann ein heiliger St. Florian für Dorfkirchen, ferner eine Taufe Christi sammt dem Porträt des Pfarrherrn. Damit bildete er früh jene gewaltige technische Fertigkeit aus, die ihn jetzt 1831 auch ermuthigte um den Reichel'schen Preis zu konkurriren, der den Anspruch auf ein Stipendium nach Italien gab. Es handelte sich um einen „David in der Höhle Adulam", wo er denn mit dem seinigen — übrigens noch herzlich schülerhaften — sechs Concurrenten aus dem Felde schlug. Welcher Jubel, nun das Land seiner Sehnsucht endlich zu sehen! Nichts charakterisirt besser die hölzerne Pedanterie dieser Wiener Akademiker als daß er jetzt das Stipendium doch nicht bekam, „weil er das vorschriftsmäßige Alter von 20 Jahren noch

nicht erreicht habe!" Oder war das nur ein Vorwand, weil ihnen die Produktion doch zu schwach deuchte? Denn sonst hätte das ja nur ein Grund mehr sein müssen ihn zu fördern. Dafür ließ man ihn jetzt aber auch nicht um den „Kaiserpreis" concurriren, „weil das einem Gewinner des Reichelschen nicht gestattet sei."

Glücklicherweise war es nicht seine Art, sich so leicht abschrecken zu lassen; eine ächt schwäbische Nachhaltigkeit der Willenskraft hatte sich bei ihm zeitig entwickelt. Auch war ihm das Glück anderwärts günstig. Er verkaufte einen Fischer nach Goethe an den Kunstverein und erhielt den Auftrag für die Piaristenkirche in der Josefstadt den Hochaltar mit der „Vermählung Mariä" zu zieren, — einem Bilde von 22 Fuß Höhe, für das ihm die armen Patres zwar nur 300 Gulden zahlten, dafür aber seinen Namen als Kirchenwohlthäter ins goldene Buch setzten. Es ward 1833 fertig und der Meister hat es mir einmal selbst gezeigt. Nicht ohne berechtigten Stolz; denn es ist für einen einundzwanzigjährigen jungen Menschen eine schon durch die Kühnheit in der technischen Bewältigung des Gegenstandes bedeutende Leistung, und im Grunde sogar nicht einmal wesentlich von dem unterschieden, was der Künstler später gemacht hat. Das Bild zeigt denselben Sinn für große Formbehandlung, der zu seinen bedeutendsten künstlerischen Eigenschaften gehörte. Jene Kühnheit aber, die sich in einer neuen und überraschenden Auffassung des Gegenstandes äußert, wie sie ein Raphael oder selbst ein Führich ebenso früh zeigen, die wird man freilich vergeblich suchen, man könnte das Bild am ehesten einem der deutschen Carraccisten zuschreiben.

Jetzt ging er zum erstenmale nach München zur Erholung, wo ihm Cornelius Bilder in der Glyptothek den gewaltigsten Eindruck machten und er seine Landsleute Schwind, Schulz, Schaller und Binder alle im Dienste König Ludwigs beschäftigt fand. Mit diesen geschworenen Romantikern gerieth aber der durch und durch klassizistische Rahl schon damals in beständigen Widerstreit, wie er denn auch nachher immer ein Gegner Schwind's blieb. Dann besuchte er Stuttgart, wo der alte Wächter große Freude an ihm hatte, mit dessen Auffassung antiker Stoffe Rahl selbst sich auch weit eher verständigen konnte. Hatte der sprühend geistvolle und anziehende junge Mann schon in Wien beständig mit Dichtern und Schriftstellern verkehrt, so gerieth er, von Freiheitsbegeisterung berauscht, wie er es war, in Stuttgart in die schwäbische Dichter- und Freidenker-Gesellschaft, deren Häupter Uhland, Schwab und Justinus Kerner er malte. Ferner David Strauß und Karl Mayer. Auch mit Kerner's Geisterseherei beschäftigte er sich, ohne indeß einen Geist zu sehen. Dazu sei er zu gesund organisirt, meinte Kerner. Und in der That war der mit der üppigsten Sinnlichkeit ausgestattete, ein gewaltiges physisches Leben entwickelnde Rahl weit mehr dazu geeignet, Geister von der Art anzuziehen, wie sie Byrons Don Juan erschienen, als Kerner'sche Gespenster.

Nach Wien zurückgekehrt, sandte er den Stuttgarter Freunden das Bildniß Nikolaus Lenau's. Es haben sich wohl die wenigsten dieser Bildnisse erhalten und verdienten es auch nicht, denn gerade in ihnen offenbart sich am meisten die ungeheure Kluft, die diesen modernen Klassizisten von seinen wirklich klassischen Vorbildern trennt. Ihm fehlt

durchaus der Respekt vor der Natur, welchem die Porträte jener Meister, eines Giorgione, Tizian, Raphael vor allem anderen ihre Unsterblichkeit verdanken. Immer zeigt sich da die Neigung, die eigene Subjektivität zur Geltung zu bringen, d. h. „aus dem Kerl erst etwas zu machen", den man malt. Dadurch kommt aber etwas zugleich Manirirtes und Rohes in die Auffassung. Wenn man diesen Bildnissen also auch viel Geist und die Eigenschaft zu blenden nicht absprechen kann, so halten sie doch nie eine nähere Prüfung aus; da offenbart sich alsbald aufs unangenehmste eine gewisse innere Leere, jene gemalte tönende Phrase, die Rahl's Fluch blieb sein Leben lang. Selbst ein schlechter Lenbach hat immer noch mehr von Tizian als sämmtliche Porträts eines Rahl, obwohl der letztere ein viel geistvollerer Mensch war. Aber Pietät irgend einer Art lag nun einmal nicht in diesem eher gewaltthätigen Charakter, am wenigsten die vor der Natur, deren der Porträtmaler in so hohem Grade bedarf. Ebendarum war auch der Liberalismus bei ihm wie bei so vielen Anderen nur eine versteckte Herrschsucht. Er zeigte deßhalb auch später, nachdem sich sein faunisches Wesen noch mehr entwickelt hatte, in seinem geistreichen Epikuräerthum weit eher Aehnlichkeit mit dem Realisten Falstaff, als mit dem so unendlich achtungswerthen Idealisten Don Quixote. Dazu trug nun seine Leiblichkeit freilich ganz entschieden bei, die in vorgerückteren Lebensjahren der des Shakespeare'schen Ritters ungleich mehr entsprach als mir sonst irgend Jemand vorgekommen. Nur unterschied er sich von diesem dadurch, daß wenn derselbe neben dreißig Schilling Sekt nur für drei Pence Brot auf der Rechnung hatte, bei ihm jedenfalls das umgekehrte Verhältniß statt-

fand, da er im Trinken absolut enthaltsam, dagegen ein ungewöhnlicher Esser war.

Doch ich habe der Geschichte weit vorgegriffen und kehre wieder ins Jahr 1834 zurück, das Rahl nebst einer Anzahl Porträte durch einen Erzengel Michael und eine heilige Anna für Debreczin bezeichnete. Die Aufstellung dieser letzteren führte den Künstler zum erstenmale nach Ungarn, wo ihn Land und Leute, besonders aber die Zigeuner und Zigeunerinnen fesselten. In Großwardein tanzte eine der letzteren so zauberhaft schön, daß die sechshundert Gulden, die Rahl als Erlös der heiligen Anna bei sich trug, unvermerkt aus seiner Tasche in die ihrige hinübertanzten. Diese Entdeckung wirkte sehr ernüchternd auf ihn und beschleunigte seine Rückkehr. Er malte nunmehr das „Gottesgericht“, Chrimhilde an der Leiche Siegfrieds seinen Mörder verwünschend, bei dessen Nahen sich die Wunde des Todten geöffnet. Ueber die theatralische Phrase ist der immer nur mit dem Verstand, nie mit der Empfindung Arbeitende da freilich nicht weit hinausgekommen, wie man sich im Belvedere, für welches das Bild gekauft ward, überzeugen kann.

Nunmehr aber im Besitz einiger Mittel machte er im Jahre 1836 mit der Reise nach Italien endlich Ernst. Er ging zuerst zu längerem Aufenthalt nach Venedig. Dort kopierte er Tizian's Assunta und suchte der Technik des großen Meisters auch in mehreren eigenen Kompositionen, großen Skizzen zum Homer und zum Nibelungenliede, näher zu kommen. Es war wohl damals, wo er die ganze weichliche Stadt einmal dadurch in Aufruhr brachte, daß er Abends vom Markusplatz heimkehrend und an den Zattere wohnend, bei einem starken Gewittersturm, nachdem er ver-

geblich einen Gondolier zu bewegen gesucht, ihn über den wild aufgeregten Canal grande zu setzen, sich kurz entschlossen mit seinen Sommerkleidern ins Wasser warf und glücklich über die stürmischen Wogen schwamm zur nicht geringen Beschämung der Schiffer. Im Dezember kam er über Bologna und Florenz nach Rom. Als er daselbst dem alten Koch als Wiener vorgestellt wurde, mußte er hören, daß das ein schlechter Taufschein für einen Künstler sei, „denn in dem verfluchten Neste habe man von jeher einen schändlichen Geschmack gehabt." Trotzdem ward er von der deutschen Künstlerkolonie so herzlich aufgenommen als es seine glänzende Persönlichkeit voraussehen ließ. Am meisten schloß er sich, wie es scheint, nächst Koch, Thorwaldsen und Riepenhausen, an Hermann Heidel an, mit dem er später bei seinem kurzen Aufenthalt in Berlin auch wieder zusammenlebte. In Rom aber befestigte er sich erst recht in jenem Eklektizismus, der sich einerseits das Colorit Tizian's, andererseits die Composition Rafaels und besonders Michel Angelo's zum Vorbild nahm. Naturen, welche wie die Rahl's weit mehr von dem analysirenden Verstand als von tiefer und feiner Empfindung beherrscht sind, werden immer leicht zu diesem Resultat kommen. Er hatte ohnehin das Bedürfniß, sich die Resultate seiner Anschauungen zu bestimmten Regeln auszubilden, und war darum der geborne Akademiker. Ungewöhnlich gewandt in der Dialektik trug er dann doch den Materialismus, der seine philosophische Anschauung beherrschte, in die Beurtheilung der Kunst über. Die Malerei war ihm vor allem dazu da, „die Wände zu verzieren." Darum warf er sich jetzt auch mit ganzer Kraft auf die Ausbildung des Colorits. So ging er, der bis jetzt alles

mit dicker Farbe gemalt, nunmehr zu der kurz vorher durch Dräger in die Mode gebrachten Untermalung mit Grau über und zur Vollendung dieser Unterlage mit bloßen Lasuren. Ohne Zweifel haben die Alten vielfach ähnlich gemalt, wie ja noch einzelne Untermalungen z. B. des Coreggio in der Galerie Doria zeigen. Aber dann doch meist mit Temperafarben, die sie auch nicht mit bloßen Lasuren wie Rahl, sondern weit eher mit dünnen Uebermalungen in Farbe setzten. Nichts destoweniger muß Rahl das Verdienst bleiben, in Deutschland, wo man durchweg bunt, hart und kalt malte, zuerst sehr nützliche Anregungen gegeben zu haben. Jedoch konnte er mit seinem technischen System gerade die feinen grauen Uebergangstöne, die Tizian's wie Coreggio's Werke so sehr auszeichnen, nie erreichen, sondern behielt leider vielmehr etwas Schmutziges und Gläsernes in allen seinen Bildern. Das schlimmste bei seiner Art war, daß sie vor allem auch eine sorgfältige Durchbildung der Form unmöglich machte. Dazu hatte er nun auch freilich niemals die Geduld gehabt, die Modellirung ist bei ihm zeitlebens roh geblieben.

Von Bildern entstunden in Rom: Hagen und Volker an der Thüre Chrimhildens, der Schwur auf dem Rütli und als Hauptarbeit Manfred von Karl von Anjou auf dem Schlachtfelde von Benevent gefunden. Ich habe von diesem Bild leider nur die Skizze gesehen, da es bei Rahl's Rückkehr 1838 von der Regierung angekauft, aber aus Raummangel aufgerollt in die Keller des Belvedere vergraben ward, wo es heute noch ruht. Jedenfalls eine eigenthümliche Art der Kunstförderung! Außer diesem ergreifend und poetisch concipirten Bilde, bei dem

das Wuchtige was allen seinen Compositionen eigen ganz besonders günstig wirkt, brachte aber der junge Meister noch eine Menge anderer, meist Genrestücke aus dem italienischen Volksleben, besonders Halbfiguren, mit nach Hause. Fast immer groß und stylvoll aufgefaßt, Einsicht und hervorragendes malerisches Talent auch in der Farbendisposition zeigend, stößt nur die ganz ungenügende, bloß dekorative Ausführung meist wieder zurück und läßt einen selten zu rechtem Genuß kommen. Nirgends gilt mehr als bei diesen Bildern, daß was schnell gemacht wird, auch schnell gesehen ist. Selbst obwohl er da überall den Sinn für eine reiche und glänzende Färbung, für die Gluth des Helldunkels entwickelt, von der man bis zu ihm wenig Spuren auf deutschen Bildern finden wird.

Schon Ende 1839 hatte er Wien wiederum gründlich satt und kehrte nach Rom zurück. Dort malte er zunächst für die Wiener Piaristenkirche ein Altarblatt von 20 Fuß Höhe mit 30 Figuren, Josef Calasantius, für fünfhundert Gulden. Leider war es um 1½ Fuß zu hoch gerathen und die frommen Patres amputirten nun ohne weiters den Heiligen die Beine. — „Sie füllen ja eine Grube so gut als andere," sagte Falstaff von seinen Rekruten! Außerdem entstand in dieser Zeit auch ein Odysseus, dem die Leukothea im Sturm den Schleier reicht. Jetzt bewarb er sich wiederum um ein akademisches Stipendium, erhielt aber statt dessen die Antwort, daß man es für zweckmäßiger erachte, ihm die Bestellung eines historischen Bildes zu erwirken und er demgemäß um Einsendung von Skizzen gebeten werde. Er sandte einen gefesselten Prometheus, Bacchus mit Ariadne und Odysseus beim König

Alkinous. Besonders der letztere von seltener Gluth und Kühnheit der Farbe. Nichtsdestoweniger gefielen alle drei nicht und man verlangte einen Gegenstand aus dem Mittelalter. Nun gerieth er auf den Einzug Manfreds in Luceria. Dieser zog und er malte nun das Bild in einer Höhe von 17 und einer Breite von 24 Fuß. Es ist unstreitig das Beste, was er in dieser Zeit gemacht hat. Ich habe das Bild 1847 in Dresden gesehen, wo es eben fertig die Runde durch Deutschland machte. Einsichtig angeordnet und mit Wucht und Großartigkeit componirt, ist besonders der von jubelnden Sarazenen auf den Schultern in die Stadt getragene Manfred selber eine sehr glücklich erfundene junge Heldenfigur. Ueberall den Einfluß der Rafaelischen Bilder späterer Zeit, des Burgbrandes, Attila und der Constantinsschlacht zeigend, reich und harmonisch colorirt fällt nur auch hier wiederum das skizzenhaft Dekorative der Behandlung unangenehm auf, das keine Figur zu vollem individuellen Leben bringt, wie gut sie auch oft erfunden sei. Des großen Styls in der Malerei vollkommen Meister, kann sich Rahl doch nie entschließen, die Gestalten gründlich zu zeichnen und zu modelliren. Er perhorreszirte eben jedes Malen nach dem Modell ins Bild, ja pflegte zu sagen „mit dem kleinsten Stück Natur könne man das größte Bild verderben." Ebensowenig mochte er sich aber auch zu so vielen und genauen Studien entschließen als sie Rafael nachweislich für jedes Stück gemacht. Daher trägt die Ausführung um so mehr den Charakter einer gewissen rohen Lieblosigkeit, als auch die Färbung trotz ihrer Pracht durch Verschwendung von Asphalt etwas wie mit brauner Sauce übergossenes hat, was man gewiß bei keinem

klassischen Meister findet. All dieser lärmende Jubel der Sarazenen und Deutschen kann daher die innere Kälte des Malers nicht verdecken und man begreift darum wohl, daß als das Bild erst wiederum in den Kellern des Belvedere begraben war, bis heute kein Mensch sich sehr dafür erhitzte, es endlich an Tageslicht zu bringen.

Rahl aber wandte sich jetzt wiederum den Porträt- und Costümbildern zu, wofür das moderne Rom ja der ergiebigste Boden ist. Es entstunden da nach einander sein eigenes Bildniß, das Kestner kaufte, das des Fürsten Lieven, Baron Sacken, der Ladies Montgommery, Falkoner und Douglas, — der ebenso stattliche als beredte und einschmeichelnde Maler hatte immer eine besondere Anziehungskraft besonders für erfahrene Weltdamen —, dann des Sir Charles Lamb, Roß, Graf Orsinos und Dr. Abendroth's aus Hamburg, der sich und seine Familie malen ließ. Der letztere bestellte bei Rahl auch noch „die Christenverfolgung in den Katakomben." Das Bild ist auch gestochen worden und der Stich hat Dank der wirksamen Erfindung der meisten Rahl'schen Bilder eine große Verbreitung gewonnen, obwohl man auch hier schwerlich irgend eine Figur finden wird, die einen recht sympathisch zu berühren oder auch nur sich dem Gedächtniß dauernd einzuprägen vermöchte; wie sollten sie einem auch lieb werden, da sie ihr eigener Schöpfer nicht mochte? Warm zu machen vermag eben nur das warm Empfundene!

Der Tod des Vaters rief Rahl um diese Zeit, 1843 nach Wien zurück. Von dort gieng er aber bald nach Holstein, um ein Dutzend Porträte dortiger Edelleute zu malen, besuchte Kopenhagen und gieng über Brüssel nach

Paris. Hier malte er den Grafen Apponyi, die Gräfin Esterhazy, endlich Carl Vogt — eine ihm innerlich und äußerlich gleich verwandte Natur — endlich Herwegh. Die Art wilder, ja fast brutaler Meisterschaft, mit der das geschah, wie er ohne Malstock mit Händen und Füßen arbeitete und mit unglaublicher Raschheit etwas entstehen ließ, was Dank seiner unzweifelhaft ächten Begabung immer frappirte, das war so interessant, daß er dadurch die meisten Menschen allein schon blendete und anzog. Um so mehr als er sie dabei unaufhörlich durch die geistreichste und anziehendste Unterhaltung fesselte, ja förmlich fascinirte. Denn außer seinem scharfen Verstande und schlagenden Witz, seiner immer neuen und überraschenden Art die Dinge dieser Welt anzusehen, hatte er auch noch eine wahrhaft unermeßliche Belesenheit, machte Jedem durch die Kühnheit und Selbständigkeit seiner pessimistischen Weltanschauung einen durchweg höchst bedeutenden Eindruck.

Die französische Malerei, die doch damals ihre glänzendste Periode hatte, imponirte ihm nicht — wie hätte auch den Classizisten ihre Romantik oder gar der damals zuerst mächtig auftretende Realismus fesseln sollen? Sympathisch war ihm fast nur Delacroix, „dem ich noch den meisten Farbensinn zuerkennen möchte, in dessen Werken in der Bibliothek, der Deputirtenkammer, dem Luxembourg noch am meisten Wärme und Begeisterung zu finden ist, der sich aber in Bezug auf Form und Auffassung einer furchtbaren Verwilderung hingegeben hat." Da wundert man sich nur, daß er die eigene noch viel größere nicht fühlte. Mit Recht stieß ihn das Museum von Versailles durch die Planlosigkeit der ganzen Anlage zurück: „ein unglückliches Conglomerat von

einer Masse Schlachten und Begebenheiten, ohne jede architektonische Eintheilung, ohne ordnenden Gedanken, ohne alle Rücksicht auf die Bedeutung des Objektes in Bezug auf das Format. So ist die Schlacht von Tours, welche das Schicksal des Abendlandes entschied, auf den Raum von 12—18 Fuß und zehn Figuren beschränkt, während die Wegnahme der Smala von Horace Vernet einen Raum von 80 Fuß Breite einnimmt" .... „Wenn der herrliche Gedanke, der der Anlage dieses Museums zu Grunde liegt, aus dem Kopf eines wahren Künstlers entsprungen, reiflich durchdacht und gegliedert worden wäre, und dann die einzelnen Bilder mit Rücksicht auf die nationale Bedeutung des Stoffes in Harmonie mit dem Ganzen vertheilt worden wären, welch ein reichhaltiges klares und lebendiges Bild der Geschichte Frankreichs würde man mit der Hälfte der Gemälde erhalten haben!" — Sein Urtheil in diesen Dingen war immer zutreffend und belehrend, obwohl er auch hier immer zu sehr Systematiker bleibt, etwas Doctrinäres mehr als ächt Künstlerisches hat.

Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Rom, um seinen unvollendet stehen gebliebenen Manfred fertig zu machen, und „Leopold den Tugendhaften auf den Mauern von Ptolemais" für den Grafen Ugarte auszuführen, sowie nachdem er sich in Holstein und Kopenhagen am Hofe des Königs Christian VIII. aufs neue einige Zeit der einträglicheren Kunst der Porträtmalerei gewidmet hatte, führte ihn gegen Ende des Jahres 1847 die Aussicht, den König Ludwig Philipp mit seiner Familie zu malen, aufs neue nach Paris zurück. Aber kaum war er angekommen, so brach die Februarrevolution aus, die ihm,

dem ohnehin revolutionär Gesinnten, einen mächtigen Eindruck machte. Der Freiheitsaufschwung in ganz Deutschland zog ihn nach Frankfurt, ja in einem plötzlichen Anfall patriotischer Begeisterung entschloß er sich sogar, den Feldzug in Schleswig-Holstein gegen die Dänen mitzumachen, als der Waffenstillstand von Malmö diesem Plane ein rasches Ende bereitete. Er trat nun in Wien in die akademische Legion ein und wurde von ihr zum Vertreter beim Studentenparlament in Eisenach gewählt. Es war sein Glück, daß er beim Ausbruch der Wiener Revolution dergestalt ferne war und von Eisenach, dem Windischgräz weislich aus dem Wege gehend, nach München kommen konnte. Seine dortigen Freunde erinnern sich noch ihrer Verdutztheit als er, in den weiten Carbonarimantel gehüllt, den Calabreser mit der Hahnenfeder auf dem Kopf, den Schleppsäbel an der Seite, Abällino dem großen Banditen aufs Haar gleichend, eines schönen Abends im friedlichen Café Scheidel in ihre Mitte trat, den schweren Pallasch klirrend in die Ecke stellte und am Tische Platz nahm, um sofort nach seiner Art das Wort zu ergreifen und den ganzen Abend zu behalten. Da ihm von der in Wien herrschenden Reaktion trotz seiner absoluten Freiheit von aller Blutschuld sicherlich nichts Gutes geblüht hätte, so blieb er jetzt zwei Jahre in München, in innigem Verkehr mit Genelli, Roß, Rottmann, Kaulbach, Stange, Schleich, Volz, Spitzweg, Verdellé und vielen anderen, auf die er alle einen überaus anregenden und wohlthätig erfrischenden Einfluß ausübte. Ja man kann sagen, daß er recht eigentlich es war, der den Anstoß zur Bildung einer Münchener Coloristenschule gegeben und jedenfalls sehr viel zur Bildung gesunderer

Ansichten über die Gesetze des Colorits beigetragen hat. Um so mehr als sich die Freunde bei aller Bewunderung wohl hüteten, seine leicht erkennbaren Fehler nachzuahmen. Besonders auf Rottman hat er sehr eingewirkt, was nur ob dessen frühem Tode nicht zu Tage kam.

In diesem Kreise lernte ich bei einem kurzen Aufenthalte in München damals den so geistreichen Mann zum erstenmale persönlich kennen. Er hatte ein Atelier in der Heustraße gemiethet, wo gerade eine Lautenspielerin auf der Staffelei stund, die mich durch ihre große Auffassung wie die eigenthümliche Farbenkomposition so frappirte, daß ich im ersten Enthusiasmus das Mangelnde ebenso leicht übersah als bei seinen vielen Porträtköpfen, die er von allen Freunden zu malen pflegte und von denen mir die Kaulbachs und Genellis besonders im Gedächtniß geblieben sind, durch eine heroische Auffassung, die zwar dem Charakter der Dargestellten keineswegs völlig entsprach, aber doch durch das Michelangeleske imponirte. Außerdem entstund in dieser Zeit noch ein Boreas, der die Eirithya entführt, und ein von den Delphinen geretteter Arion. Wie er überhaupt die Schönheit antiker Mythen empfand und wie er einem dergleichen auseinandersetzte, darin war er unübertrefflich. Gegen die Suada des mächtigen Mannes aufzukommen, der einen wahren Feuereifer in der Propaganda für seine Grundsätze entwickelte, das war nicht möglich und fiel uns auch gar nicht ein, die wir unbedingt für ihn schwärmten. Wenigstens so lange er sprach. In dieser Zeit war es auch, wo der jung und glühend nach München gekommene Feuerbach sein Schüler ward, freilich nur für acht Tage. Rahl, der für individuelle Empfindung keinen Sinn hatte, sondern

alles mit der gleichen akademischen Elle maß, mußte ein so eigenartiges Talent nothwendig abschrecken.

Aehnliches sollte sich nun bald in noch größerem Maßstab zeigen. Trotz seiner politischen Compromittirung, wohl in richtiger Einsicht von seiner völligen Ungefährlichkeit, wurde Rahl nämlich im Jahr 1850 an die Wiener Akademie als Professor berufen, vorerst allerdings nur in provisorischer Eigenschaft. Durch sein die Jugend überaus anziehendes Wesen versammelte er auch wirklich einen großen Kreis von Schülern um sich, die nicht höher als auf ihn schworen. Da entstund dann aber eine widerwärtige Rezeptmalerei, daß man die Bilder der Schule schon auf hundert Schritte in einer Ausstellung erkannte an ihrer Rohheit sowohl als an ihrer vollkommen gleichen Palette. Der fromme Graf Leo Thun war indessen Unterrichtsminister geworden und sein Bruder Franz Referent für Kunstangelegenheiten, Ruben aber Akademie-Direktor. Da war denn freilich für einen Religionsspötter wie Rahl kein Bleiben an der Akademie. Er ward schon nach einem Jahr entlassen und gründete nunmehr mit 25 Schülern, die ihm folgten, eine sehr besuchte Privatakademie nach dem Muster der französischen Anstalten dieser Art, in der es nicht weniger wild hergieng als in jenen. Doch war er ein zu anregender und geistvoller Lehrer, zu überzeugt von der Richtigkeit seiner Anschauungen, als daß er nicht eine Anzahl talentvoller Jünglinge hätte an sich fesseln sollen, so daß seine Schule, aus der nach und nach Romako, Thann, Lotz, Gustav Gaul, der Landschaftsmaler Hoffmann, Georg Mayer, Bitterlich, Eisenmenger, Griepenkerl hervorgiengen, sich bald großen Ansehens erfreute. Die beiden letztgenannten

trefflichen Künstler — allerdings auch Akademiker in jedem Sinne — bekleiden sogar heute Professorenstellen an derselben Akademie, die noch eben Rahl von sich wies. Letzteres erschien mir damals als ein großes Unrecht, während ich heute anerkennen muß, daß viele triftige Gründe dafür sprachen. Speziell der, daß er der inkarnirte Akademiker war und nach Art aller innerlich kalten Systematiker die allergrößte Neigung hatte, eine unbedingte Geschmackstyrannei auszuüben. Da aber seine Kunst weder einen nationalen noch einen religiösen Boden besaß, da sie auch keinen Respekt vor der Natur hatte, vielmehr durchaus kein anderes Lebensprinzip besaß als das dekorative, und überdieß den ödesten Classizismus predigte, der all das Vortreffliche, was schon gemacht worden war, nothwendig schlechter wiederholte — ein Experiment, an dem die Caraccisten schon mit ungleich größeren Kräften gescheitert waren, — so konnte sie nur die absolute Leere hervorbringen. Da stand Führich freilich auf einem ganz anderen Fundament und selbst der Naturalist Courbet war immer noch kerngesund gegen ihn.

Von Bildern entstund jetzt ein Bischof Kolonics, der die Christenkinder aus dem Türkenlager vor Wien befreit und ein Moses, der die Töchter Raguels schützt, beides gut angeordnete aber nicht einen Funken von ächter Naturempfindung enthaltende, die leerste Komödie spielende Bilder. Dann ein von den Furien verfolgter Orest, der besser war, endlich ein Samson, der im Schooß der Delila von den Philistern gefangen wird. Natürlich war er selber der Samson.

An diesem für ihn besonders passenden und darum

weitaus am besten gelungenen Gegenstand traf ich ihn arbeitend bei einem Besuch, den ich im Frühjahr 1854 in Wien machte. In der That wurde man hier lebhaft, wenn auch natürlich nicht gerade zu Rahl's Vortheil an Rubens erinnert. Er führte mich nun auch in seiner Schule herum und zeigte mir die Entwürfe, die er eben für die Fresken gemacht hatte, welche den Trophäensaal des neuen Arsenals mit seinen Nebenräumen verzieren sollten. Mit Hansen, dem Architekten des Baues, innig befreundet, hatte ihn dieser zu deren Anfertigung veranlaßt und suchte sie nun bei der Regierung durchzusetzen. Anderseits aber wirkten dem die Akademie, welche diesen ersten großen monumentalen Auftrag doch gerne einem ihrer Lehrer übertragen sehen wollte, und alle die vielen Feinde entgegen, die sich Rahl durch sein ungestümes Vordrängen oder seine unsympathische Kunstrichtung geschaffen. Schrieb er doch selbst einst an Genelli: „Ich bin hier so vereinzelt und ohne irgend welche Theilnahme an meinen Arbeiten als wäre ich in Australien, und ich muß gestehen, dieses ganz allein auf sich Ruhen, ohne allen Meinungsaustausch, ohne alles sympathische Wirken ist ein sehr trostloses Sein uud hemmt sehr." Beide Theile apellirten in dem Streite über die Arsenalbilder an die Presse und benützten alle möglichen, nicht immer sehr lauteren Mittel. Der Sieg blieb schließlich den Gegnern Rahl's und Professor Blaas erhielt den Auftrag. Nicht mit Unrecht, wie der Erfolg bewiesen hat. In den vier großen das Geschick Oesterreichs entscheidenden Schlachten, die als Hauptbilder figuriren sollten, hätten jedenfalls Rahl's Krieger denen Montezuma's ebenso ähnlich gesehen als Oesterreichern. Nach dem Muster der Constantins- und Alexanderschlacht

mit entschiedenem malerischem Talent komponirt fehlte ihnen aber doch ganz und gar jenes spezifische Wesen der österreichischen Armee, das bei ihr seit Jahrhunderten so fest ausgeprägt ist. Gerade dieses durfte aber in einem Saale, der den Ruhmesthaten dieser Armee gewidmet war, am wenigsten fehlen. Blaas' Entwürfe gaben aber diesen spezifischen Charakter mit unbestreitbarem Glück. Es war daher eine ganz richtige Empfindung, die sie zuletzt den Rahl'schen vorziehen ließ. Darob enstand nun aber ein entsetzlicher Lärm, weil Rahl, der sich darauf nur viel zu gut verstund, einen dominirenden Theil der Presse für sich gewonnen hatte. Ich bin selber damals mit großer Wärme mehrfach für ihn ins Zeug gegangen und muß jetzt aber doch sagen, daß die Wahl des Blaas für diese Arbeit sich im Ganzen gerechtfertigt hat. Vorab, weil er eben viel nationaler und charakteristischer empfunden und jene eigenthümliche Mischung von steifem Zopf und ächter Mannhaftigkeit, welche für die österreichische Armee so charakteristisch ist, viel besser gegeben hat als es sein Nebenbuhler vermocht hätte.

Rahl war indeß nicht der Mann, sich durch dergleichen abschrecken zu lassen, um so mehr als er eben damals, Dank Hansens werkthätiger Freundschaft, in dem seiner Kunst eigentlich gründlich abgeneigten Wien dennoch seinen Platz zu erobern anfing. So blieb ihm im Arsenal wenigstens die Verzierung des Stiegenhauses mit allegorischen Figuren, die als ganz in der Sphäre seines Talentes gelegen weitaus das Erfreulichste sind, was ich von ihm kenne. Von Hansen mit einer goldstarrenden Ornamentik umgeben machen sie in der That eine vortreffliche Wirkung. Hier ist er sogar naturfrisch und charakterisirt

die Eigenschaften, die sie darstellen sollen, in den Damen selber sehr glücklich. So in den Frauengestalten der „Macht und Einigkeit“, Ruhm und Ehre — der besten von allen — der Klugheit und des Muthes, denen dann noch an den Fensterwänden die Taktik, Strategie und die Kriegsgeschichte folgen. Sie sind alle vortrefflich in ihrer kecken Art. Er war überhaupt ein geborner Freskomaler und alle seine in dieser, die größte Sicherheit und Kühnheit verlangenden Technik ausgeführten Arbeiten sind viel werthvoller als seine Oelgemälde.

Das konnte er jetzt glücklicherweise noch in einer langen Reihe von Schöpfungen beweisen. Er war zur Ausarbeitung seiner Arsenalentwürfe 1856 nach Rom gegangen, wo er Cornelius getroffen hatte, der sich seiner lebhaft annahm und sogar ein sehr vortheilhaftes Gutachten über seine Entwürfe abgab. Auf der Rückkehr traf er in Venedig mit dem Baron Sina zusammen, jenem reichen griechischen Bankier, der damas in Wien als erste Finanzgröße und Consul seines Vaterlandes sehr bedeutenden Einfluß ausübte. Die von ihm erbaute griechische Kirche in Wien, ein kleines Meisterwerk Hansens, sollte er jetzt mit Fresken an der Façade und im Vestibule verzieren. Er selber hat wenig davon gemacht, das meiste durch seine Schüler ausführen lassen. Dagegen entwarf er jetzt für die von Hansens Bruder neuerbaute Universität in Athen eine Darstellung der Kulturgeschichte in Friesform, zu deren Ausführung Sina eine bedeutende Summe herschenkte. Die sorgfältig in Oel gemalten Entwürfe wie die Cartons hat Rahl noch ganz fertig gestellt, leider kamen sie nie zur Ausführung, da ihn der Tod vorher überraschte. Indeß existiren sie

wenigstens im Stich und in den bei Sina gebliebenen großen Originalskizzen. Diese Entwürfe sind aber unstreitig seine bedeutendste Arbeit, bei der ihm sein großartiges Stylgefühl und seine ungewöhnliche Kenntniß der griechischen Geschichte in hohem Grade unterstützten. Der Fries besteht aus drei großen Abtheilungen; einem Mittelfelde im Portikus mit der symbolischen Darstellung der sich um König Otto als ihren Beschützer gruppirenden Wissenschaften, welche an der Universität gelehrt werden, dann aus zwei Seitenstreifen mit der Kulturgeschichte des hellenischen Volkes, wozu noch Ergänzungsbilder in den vorspringenden Flügeln kommen. Am besten gelungen ist jedenfalls die Kulturgeschichte, die mit Prometheus beginnt, mit Minos fortsetzt, um dann zu Homer und Pythagoras, Thales und Hippokrates überzugehen, die er alle in voller Thätigkeit darstellt. Es folgen ebenso Solon, Aristides, Herodot, Thukydides immer in sinnvoll erfundenen Handlungen und so wird denn nach und nach jene ganze Reihe glänzender Geister vorgeführt, die heute noch die Bewunderung der Welt bilden, bis das Ganze mit Pauli Predigt in Athen abschließt.

Die Bestellung jener Entwürfe hatte er in Athen selber erhalten, wohin er gegangen war, um König und Königin zu malen, und wo er dann mit Hansen und Sina zusammentraf.

Als er zurückgekehrt war, entwarf der Unermüdliche sofort noch eine ganze Reihe von Tafelbildern, von denen freilich nur wenige zur Ausführung gelangten. So einen König Lear von seinen Töchtern verstoßen, Medea, Dionysos auf der Insel Andros, den Tod der Hypatia, die Einweihung des Parthenon durch Pe-

rikles, Sokrates beim Gastmahl des Plato, Karl Stuart und sein Hof. Eine Reise nach Oldenburg, 1860, um die großherzogliche Familie zu porträtiren gab auch Veranlassung zu geistvollen die „Geschichte der Liebe“ von ihrer Geburt aus dem Schaum des Meeres bis in unsere Zeit hinauf darstellenden Entwürfen für die Ausschmückung eines Festsaales, die indeß auch nicht ausgeführt worden sind. Den Rückweg nahm er über Köln, wo eine allgemeine deutsche Ausstellung war, und Paris, über dessen Salon er an Genelli schrieb: „in Paris 4000 Oelgemälde und 200 Statuen, aber welcher Art! Wenn mañ sehr gutmüthig ist, so kann man auf 1000 Stück 10 Gedanken rechnen, oft sehr gut gemacht aber leer. In Köln nur Landschaften und Genre, sehr wenig Historisches, das Griechenthum völlig verschwunden, ich kann eine Kunstwelt, aus der alle Ideale verscheucht sind, nicht begreifen. Wie kann man arbeiten ohne solche!“ Als wenn das Ideal nur ans Griechenthum geknüpft wäre!

Um diese Zeit entstund auch, angeregt durch Piloty's und Kaulbach's Compositionen, ein in weiblicher Kleidung, rosenbekränzt und die Lyra spielend, durch das brennende Rom einherziehender Nero. Im Grunde hat Rahl den so weibischen als tückischen Schlemmer vielleicht am besten verstanden, der sich durch das Martyrium der Apostelfürsten ergötzen und durch die als flammende Fackeln aufgestellten Christen den Weg erleuchten ließ.

Im Jahre 1861 malte er dann vier Bilder in Oel für das von Hansen umgebaute Palais Sina's: die Befreiung der Andromeda, einen Jason, die Entführung der Helena und die Rettung Iphigeniens.

Wie immer klar und verständlich komponirt, kräftig und reich colorirt haben selbst diese Bilder doch viel zu wenig individuelles Interesse, um jemals länger fesseln zu können, denn eine Naturbeobachtung gibt es bei Rahl kaum und all der Reiz, der aus ihr stammt, fehlt seinen im Atelier „nach berühmten Mustern" ausgedachten Werken, deren Ausführung aber immer von einer unglaublichen Roheit im Detail zeugt. Diesem stark sinnlichen Temperament fehlte jede Fähigkeit der Ruhe und liebevollen Vertiefung, es begnügte sich immer mit einem Ungefähr. Viel besser sind die im Thorweg und Speisesaal des Palastes nach seinen Entwürfen von Schülern ausgeführten Fresken, welche die Künste und die Jahreszeiten, dann die vier Elemente darstellen, schon weil er es vortrefflich versteht, seine Composition dem Raume anzupassen, und immer klar und verständlich zu bleiben.

Inzwischen war auch Hansens berühmter Heinrichshof fertig geworden, dessen oberste Etage an der Seite nach dem Ring zu Rahl im Herbst 1862 mit zwölf allegorischen Figuren der Künste verzierte, die wiederum im Raphaelschen Stil flott komponirt, auf Goldgrund kräftig gemalt, entschieden monumental wirken. In solcher Entfernung von hundert Fuß Höhe gesehen, haben seine Compositionen immer etwas Klassisches, was wir ja nicht unterschätzen wollen. Um dieselbe Zeit begann er auch den Speisesaal des Palastes eines Herrn Todesco mit Fresken aus der Mythe des Paris zu verzieren, denen er dann noch den Argonautenzug zuzugesellen dachte. Das Hauptbild an der Decke stellt das Urtheil des Paris dar, um das sich dann sechs kleinere mit Einzelfiguren gruppiren. Auf den Wandbildern sind

andere, von ihm meist frei erfundene Szenen der Mythe dargestellt, so die Entführung der Helena, der Zorn derselben über den Geliebten wegen seiner Flucht vor Menelaus und ihre Versöhnung durch Kypris, der Tod des Achill u. a. m. Das Ganze macht einen überaus angenehmen heiteren und der Bestimmung des Lokals angemessenen, wenn auch nichts weniger als sich dem Gedächtniß tief einprägenden Eindruck. Dasselbe gilt auch von den Compositionen zu den Argonautenbildern, die aber so viel ich glaube, nicht mehr zur Ausführung kamen. — In der Villa Wisgrill bei Gmunden entstund ebendamals auch ein Freskobild, welches das „Mädchen aus der Fremde" darstellend, für Rahl sehr bezeichnend ist in allen seinen Vorzügen und Schwächen. Die wie alle seine Figuren ein wenig massige Fremde ist nicht ohne Anmuth und poetischen Schwung; wenn auch ohne Hoheit und eigentlichen Adel sondert sie sich doch entschieden sowohl von dem vor ihr stehenden derben Liebespaar als der voll Hingebung an die Poesie mit dem Kinde vor ihr knienden Mutter und dem „Greis am Stabe", der zu ihr aufblickt. Es ist alles da, was der Dichter andeutet und fügt sich wohl in den Raum ein, aber auch alles ohne jenen ganz individuellen Reiz wie bei Tizian oder Giorgione. Diese bloßen Gattungsmenschen flößen uns keinen Antheil ein, denn man glaubt nicht an sie. Bald darauf nahmen ihn die Entwürfe für das neue Opernhaus in Anspruch, wo ihm der Vorhang, das Proscenium und der Plafond des Zuschauerraumes zugetheilt ward. Er hat die Compositionen noch fertig gezeichnet und die Farbenskizzen gemalt. Sie behandeln vorzugsweise die Orpheussage, so auf dem Vorhang als Hauptgemälde Orpheus vor dem

Pluto, wie er die Eurydike sich von ihm ersingt. Er machte fünf Entwürfe, von denen erst der letzte adoptirt ward. Die Hauptszene umgab er dann mit weiteren Bildern aus der Orpheusmythe. Die durch Eisenmenger und Griepenkerl viel sorgfältiger, als er es vermocht hätte, besorgte Ausführung gibt dieser Composition einen besonderen Werth.

Auch eine Cimbernschlacht, eine ältere direkt an Genelli erinnernde, ja ihn durch ihre wilde Gewalt noch überbietende, überdies ganz in der Sphäre seines Talentes gelegene Composition sollte jetzt noch zur Ausführung in Oel kommen für die Gallerie Schack. Alles in allem ist sie das originellste, was ich überhaupt von Rahl kenne. Die Schlachtordnung der Deutschen ist durchbrochen, die übermächtigen Sieger stürmen unter Führung des Marius gegen die Wagenburg zur Rechten hinan, gegen jene heldenmüthigen Weiber, welche den Tod suchen, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen. Es charakterisirt Rahl ganz und gar, daß er an diesen Weibern mit Vorliebe mehr die Hinter- als die Vorderseite schildert. Dennoch ist ihm hier ächtes, großartiges Leben, wilde Leidenschaft zu schildern vortrefflich gelungen. Für Schack wollte er sie verbessern, griff aber nach mehreren neuen Entwürfen, Genelli's und anderer Urtheil folgend, wieder auf die erste Skizze zurück, und es ist in der That sehr zu bedauern, daß auch dieses Bild nicht fertig ward.

So glückte es denn seit Mitte der fünfziger Jahre dem Künstler, endlich durchzudringen und trotz der hartnäckigen Abneigung des Publikums zu einer großartigen Wirksamkeit zu kommen. Seine Fruchtbarkeit war denn auch nahezu eine erschreckende. Er soll es allein zu über 400 Porträten, an

Staffeleibildern überhaupt aber gar bis auf 558 gebracht haben, von den unzähligen Entwürfen und Skizzen, Kopien nach alten Meistern wie großen Studien gar nicht zu sprechen. Dazu kamen dann noch 19 meist in Italien gemalte Genrebilder, 20 Gegenstände religiösen Inhaltes, 59 historische Bilder und Skizzen, endlich 5 Landschaften wie Hottner, offenbar nach Rahls eigenen Angaben behauptet, und dabei die zahlreichen Fresken der letzten Periode gar nicht mitrechnet. Diese ungeheure, ganz an alte Meister erinnernde, mit seiner gewaltigen physischen Arbeitskraft wie mit seiner außerordentlichen Energie, freilich aber auch nicht weniger mit seiner kalten verstandesmäßigen Art die Dinge nur dekorativ abzumachen genau zusammenhängende Art des rastlosen Künstlers hat etwas fast beängstigendes. Denn man trifft auf all diesen unzähligen Bildern, deren Composition so oft frappirt, eigentlich nie den kleinsten Fleck, den man vollendet nennen, an dem man sich wahrhaft erfreuen könnte, so viel Achtung einem diese gewaltige Kraft auch einflößt. Was die Wiener betrifft, so respektirten sie ihn denn auch zuletzt eigentlich ganz gegen ihren Willen, wie sie das energischen Naturen gegenüber immer thun. Ohnehin war er wenigstens in einem Stück ein ächtes Wiener Kind: in der vorherrschend sinnlichen, fast faunischen Gemüthsart, in der Abneigung gegen jede religiöse Vertiefung in die Dinge. Gerade die ächte Idealität, die Abneigung gegen allen Schmutz, fehlte ja diesem sogenannten „Idealisten“ durchaus; dadurch ward er ihnen aber viel sympathischer als ein Führich, Passini oder Kundmann. Ja nach dem Weggang des Grafen Franz Thun ward er sogar noch im Jahre 1863 an Kuppelwiesers Stelle

zum Professor an derselben Akademie ernannt, die ihn zeitlebens nicht mit allzu großer Zärtlichkeit behandelt hatte. Man kann nicht sagen, daß seine Wirksamkeit da eine wohlthätige gewesen sei, da er ganz dazu angethan war, den ärgsten akademischen Despotismus zu üben, und keine andere Richtung, keine verschieden geartete Individualität gelten zu lassen. Er war im Gegentheil sehr entschieden der Meinung, daß die Akademie allerdings einen Canon der „großen Kunst" aufzustellen und ihren Schülern den Geschmack darnach zu formen habe.

Wie viel man aber auch gegen seine Thätigkeit einzuwenden haben mochte, so erregte doch sein am 9. Juli 1865 unvermuthet in Folge einer Herzverfettung eintretender Tod die allgemeinste Bestürzung, da ihn das Schicksal mitten in vollster Kraft, in der schönsten und ihm zusagendsten Wirksamkeit wegraffte. Darüber waren Freunde und Gegner einig, daß man in ihm eine wahrhaft bedeutende und seltene, nach allen Seiten hin anregende und lebenerweckende Persönlichkeit verlor.

XL.

Eduard Schleich.

Wenn irgend einem unserer künstlerischen Zeitgenossen das Prädikat des Genie's, jener geheimnißvollen Seelenkraft, zukommt, die aus reiner Intuition neue Formen des Schaffens offenbart und dabei bewußt oder unbewußt zum Ausdruck gewisser Richtungen der Zeit wird, so gebührt es vor allem diesem Künstler. Wirkt doch dessen geistige Kraft nicht nur in seinen eigenen Werken, sondern auch in denen sehr vieler seiner Mitstrebenden unvergänglich fort. Denn seit Rottmann hat niemand mehr auf die Entwickelung unserer Münchener Landschaftsmalerei einen so mächtigen Einfluß ausgeübt wie der Meister, welcher am 9. Januar 1874 der Cholera zum Opfer fiel.

Und nicht nur auf sein spezielles Fach allein hat er diesen maßgebenden Einfluß gehabt, nein die coloristische Ausbildung der ganzen Schule hat durch Schleich eine stärkere und frühere Anregung empfangen als durch irgend einen andern. Wenn man ihn aber bloß den genialsten Coloristen der Schule nennen wollte, so würde dieß die Bedeutung keineswegs erschöpfen, welche er für dieselbe ge-

habt. Sie liegt ebenso in der Hinweisung auf eine feinere Naturbeobachtung einerseits als in der Erringung einer viel unbedingteren Herrschaft über die Mittel der Darstellung andererseits, wodurch nun erst jene Vereinigung von Wahrheit der Erscheinung und vollendeter Freiheit der Behandlung ermöglicht ward, welche Hauptbedingung der Schönheit ist und welche die dermalige Produktion vor der früheren jedenfalls in nicht geringem Grade voraus hat.

Entspricht die Erringung der Freiheit in aller Produktion aber überhaupt der Tendenz der Zeit in hohem Grade, so brachte diese letztere Schleich noch in einem andern nicht viel wichtigern Punkte zum prägnantesten künstlerischen Ausdruck. Denn er zeigte uns, daß die Poesie und Schönheit, welche Rottmann den romantischen Tendenzen seiner Periode entsprechend in der Ferne suchte, daheim in unserer nächsten Nähe täglich und stündlich ganz ebensowohl, ja weit tiefer beglückend zu finden seien. Jenes gewaltige Aufflammen der Vaterlandsliebe, welches die Signatur einer Periode bildet, die in der Schöpfung des deutschen Reichs ihren welterschütternden Abschluß fand, glänzt uns schon aus seinen leuchtenden Farben entgegen. Denn durch sie verstund er über seine rauhe, aber charaktervolle, heimathliche bayerische Hochebene und ihre einsamen Seen jenen so unsäglich fesselnden Reiz stillen ungestörten süßen Naturlebens, jenen Zauber tausendfach gefärbten Lichts zu breiten, der sie wie den Herzschlag eines reichen Gemüths ewig wechselnd und ewig neu und überraschend erscheinen läßt. Der stärkste Beweis für die ächte Genialität und Ursprünglichkeit seiner Natur war, daß er so blendend und überraschend wirkte, nicht etwa allein durch subjektive Stim-

mungen, sondern vielleicht noch mehr durch die alles bisher in dieser Richtung Geleistete so weit überbietende energische Wahrheit seiner Darstellung dieser bald ernsten und strengen und bald wieder so verführerisch heiteren und anmuthig lächelnden Natur. Denn erst in seiner Auffassung entfaltete sie auf einmal ihren durch den ewigen Wechsel des Lichts und der Farbe so unübersehbaren Reichthum, worin sie hinter keiner andern der Welt zurückbleibt.

Schließt sich Schleichs Colorit im Ganzen der Auffassung des Rubens an, welche den Gegenständen die Lokalfarbe möglichst läßt und dieselbe nur so weit bricht als es Licht und Luftperspektive verlangen, erreicht er gerade dadurch jene große Frische und Tageshelle, die seine Bilder auszeichnen, so hat er doch nicht nur den vollen Zauber des Lichtes und der Farbe, sondern auch den aus beiden so geheimnißvoll gemischten des „Tons“ zuerst der Schule erschlossen, die ihn bis zu seinem Auftreten nicht einmal als Begriff kannte.

Eduard Schleichs Bildungsgeschichte nun zu verfolgen, ist um so interessanter, als dieselbe ziemlich verschieden von denen der meisten andern großen Künstler ist, insoferne Schleich die gewöhnliche Frühreife des Genies vermissen läßt. Als der Sohn eines Gutsbesitzers in Harbach bei Landshut am 12. Oktober 1812 geboren, kam der unbändige Junge früh in das geistliche Institut nach Amberg, wo er so wenig lernte und so tolle Streiche machte, daß man ihn als hoffnungslosen Schlingel zuletzt fortjagte. Auf dem Gymnasium in München, wohin die Mutter nach dem bald erfolgten Tode des Vaters ziemlich mittellos übergesiedelt war, gieng es ungefähr ebenso; er zeigte auch da zu nichts

Lust als etwa zum Zeichnen. Hauptsächlich weil der Unterricht an ihr wenigstens nichts kostete, ließ die arme Mutter ihren langen Eduard nun die Akademie besuchen, wo man ihm aber ebenfalls bald den Rath ertheilte, sich einem Fache zuzuwenden, für das er mehr Befähigung habe z. B. der Herstellung lederner Fußbekleidungen — ein Rath also ganz wie er dem damaligen Akademie-Direktor Cornelius von seinem Vorgänger im Amt ebenfalls unter der Hand gegeben worden war. Der junge Schleich fing nun wenigstens mit Eifer, wenn auch zunächst mit wenig Glück, eine andere Fabrikation dieser Art an, nämlich die von sehr ledernen Landschaftsbildern. Als ich ihn in dieser Periode, vor jetzt gerade fünfzig Jahren in München kennen lernte, ward er mir von einem Freund als der „langweiligste und ödeste" von allen Landschaftsmalern, „wenn auch nicht ohne Talent" geschildert. Diese Epitheta erwarb ihm seine bescheidene und schlichte, eher wortkarge, schmucklose Persönlichkeit auch noch viel später fast regelmäßig bei oberflächlicher Bekanntschaft. Etwas aus sich zu machen, zu verblüffen durch sein Auftreten hat er sein Lebenlang nie verstanden, obwohl er weder schüchtern noch demüthig, sondern durchaus männlich, frei und unbefangen war.

Zunächst aber schien er noch lange Jahre mit wahrhaft verzweiflungsvoller Consequenz jene erste Charakteristik wahr machen zu wollen, und sicherlich hat von allen seinen Freunden gerade von der Genialität und Ursprünglichkeit seines Talentes Niemand die leiseste Ahnung gehabt, wenn man ihn so Jahr für Jahr mit Vorliebe sich immer gerade auf die „langweiligsten" Vorwürfe, auf Nebelmorgen, Regenwetter, Morgendämmerung in irgend einem stillen Winkel,

capriciren sah, die er mit der damaligen pedantischen Technik ziemlich trocken, mit ennuyanter Abwechslung von kaltem Grün und kühlem Grau ausgeführt, mühsam an die verschiedenen Kunstvereine verkaufte. Es waren Bilder, denen man allenfalls höchstens das Lob „guter Stimmung" zu ertheilen wagte, während ihr nach allerhand Studien zusammengeflicktes naturalistisches Machwerk ungefähr so peinlich mager blieb, wie das aller Andern auch. Noch tief in den dreißigen — so spät ist oft die Entwicklung eines Talents — hielt ihn Jedermann, bei dieser melancholischen Langweiligkeit seiner oberbayerischen Gebirgs- und Seelandschaften, wohl für einen talentvollen, aber sicherlich für nichts weniger als einen genialen Künstler, nur daß man allmälig wenigstens zugab, daß seine Auffassung immer etwas poetisches und großes habe, und nur die Malerei nichts tauge.

Das Jahr 1848 erschütterte nicht nur die Welt, sondern auch Schleich's bis dahin apathisch scheinende Natur auf's wohlthätigste. Das Feuer, welches bis jetzt nur im geheimen in ihm geglüht, brach nun rasch in hellen Flammen aus ihm heraus. Den ersten Anstoß gaben ihm einige französische Bilder von Decamps und Marilhat, die er kurz vor dieser Zeit zu sehen bekam. Diese ersten Coloristen, die ihm da entgegentraten — denn in Deutschland gab es ja keine — berührten ihn wie ein elektrischer Schlag. Noch wohlthätiger wirkte der im Herbst 1848 von Wien nach München verschlagene Rahl mit seinem scharfen Verstand, seiner blendenden Dialektik, mit der er ihn nicht nur auf das Falsche an den bisherigen coloristischen Bestrebungen der Schule aufmerksam machte, sondern vor allem auf das

Studium der alten Meister, insbesondere des Rubens verwies, das bisher in München noch so sehr vernachlässigt war.

Bald suchte er nicht mehr fruchtlos, sondern hatte endlich gefunden. Schon 1850 überraschten mich denn auf der Dresdener Ausstellung ein paar kleine Bilder, die unter dem Spinatgrün und der kleinlichen Petersilie des Machwerks der übrigen Landschaften hervorleuchteten wie Juwelen, wie ein geraubtes Edelfräulein unter Zigeunern. So weich und süß war die Harmonie des Tons, so frei die Behandlung dieser anspruchlosesten aller Gegenstände, daß man in eine ideale Welt zu kommen glaubte, wo reinere Lüfte wehen, wo man balsamische Düfte überall einathmet. Ich vergesse das stille Entzücken noch heute nicht, mit dem ich sie betrachtete, und dann erst zu meinem sprachlosen Erstaunen entdeckte, daß diese bezaubernden Inspirationen aus dem Pinsel meines alten Freundes Schleich, jenes berühmtesten Virtuosen der Langweiligkeit, gequollen!

Dieser Charakter der Inspiration, der freien Schöpfung einer reichen Phantasie, war es, der ihn von nun an bezeichnete, seinen Werken ihren hohen Rang gab.

Er hatte an Rubens nicht nur die Gesetze des Colorits studiert, an die man bisher kaum gedacht, sich mit einer rohen Empirie begnügt hatte, sondern Rubens war es auch, der ihn vor allem den Reiz der Freiheit kennen lehrte. Fortan malte er nie mehr nach Naturstudien, die ihn bisher besonders gehindert, den Flug seiner Phantasie gehemmt hatten, sondern er benützte höchstens ein paar Striche aus irgend einem Skizzenbuch. Statt eines mühsam zusammengetragenen Details gab er jetzt vor allem den Totaleindruck einer Naturszene wieder, verlegte das Interesse, statt in das

Stoffliche, Gegenständliche, in das Geistigste und Unfaßbarste von allem, in das tausendfache Spiel des Lichts, welches die atmosphärischen Vorgänge über die Landschaft breiten, und welches sich besonders auf der Ebene um München herum so wunderbar schön entwickelt, ja über sie gleich der römischen Campagna einen so merkwürdigen Reiz breitet. Da er als ächter Colorist die Landschaft jetzt bloß noch als Trägerin von Licht- und Farbenmassen, gewissermaßen als den Text zu seinen Tonphantasien behandelte, so sah er sie auch ganz anders an als man bisher gewöhnt gewesen war, und entdeckte das Malerische und Schöne selbst in Dingen, wo es bisher kein Mensch gesucht hatte, an frisch geackerten Feldern und schnurgerade über eine weite Ebene sich hinziehenden Alleen, an irgend einem Tümpel, Altwasser oder Moor, einem zerfahrenen Kiesfelde, wie sie in der oberbayerischen Hochebene und den in ihr durch die Wasserläufe eingerissenen Rinnen, besonders an den wilden Isarufern von München aufwärts, auf Schritt und Tritt zu finden sind. Ein unermüdlicher Fußwanderer und Spaziergänger lauschte er jetzt der Natur hauptsächlich jene Geheimnisse ab, die man ihr nur im Flug entreißen kann, und trug sie im getreuesten Gedächtniß nach Hause, wo er sie gewöhnlich erst auf den Deckel irgend eines Cigarrenkistchens als geistvolle Skizze fixirte.

So ward er insofern ganz Idealist, als er von da an niemals mehr anders als vollkommen frei schuf. Dafür gab er den jeweiligen Totaleindruck der heimischen Natur mit einer packenden Wahrheit wieder, die durch die breite und großartige Art des Vortrags, die vollendete Herrschaft über die Mittel der Darstellung allemal zur Schönheit geadelt ward.

Ist der Wechsel der Erscheinungen in Luft und Wasser die Hauptaufgabe seiner Darstellung, so wußte er ihm aber bald die unermeßlichste Mannichfaltigkeit abzugewinnen. Welch reizvolle Bilder verdankt er allein dem so einfachen Motiv des Starnberger Sees, neben den Isar-Ufern und der Münchener Ebene seinem Hauptthema, das er nie müde ward aufs geistreichste zu variiren, immer wieder neue Seiten an ihm zu entdecken, es bald in der Mittagsgluth eines heißen Sommertags, bald im frühsten Frühling und dann wieder bei herbstlich gelben Blättern, oder auch im Frühnebel, im Mondesglanz darzustellen. Indeß verlegte er seine Strandszenen auch bald an das Meer, an die so malerischen Dünen von Ostende oder Scheveningen oder an die Elbe-Ufer, ja selbst nach einem Besuch in Rom 1871 mit besonderem Glück in die römische Campagna, kurz überallhin, wo Luft, Wasser und ferne Bergzüge ihr reizendes Farbenspiel entfalten konnten. Nur eigentliche Hochgebirgsbilder hat er nicht gemalt, oder sie wenn er es auch einmal versuchte, fast immer wieder beiseite gestellt. Er pflegte zu behaupten, daß das was das Hochgebirge so imponirend mache, das Gigantische, Kolossale, im Bilde nicht wiederzugeben sei, und daß unsere Kalkfelsen mit ihrer Farblosigkeit der koloristischen Bewältigung fast unlösbare Schwierigkeiten böten, weshalb denn schon die Alten ihrer Darstellung aus dem Wege gegangen seien.

Man würde sich indeß sehr täuschen, wenn man glaubte, daß seine so ganz neue, freie und poetische Weise die Natur zu sehen, die anscheinend so skizzenhaft hingeworfene Art sie wiederzugeben, sofort sich ein großes Publikum erobert hätten Kleinlich, pedantisch und engherzig,

wie wir es nun einmal so gerne sind, in der Kunst nicht minder als in Religion oder Politik, geneigt über dem eigensinnigen Verbeißen ins Einzelne immer wieder das Ganze aus den Augen zu verlieren, war denn unserem Kunstvereinspublikum diese so durchaus neue Art die Natur aufzufassen anfangs ein Greuel. Dergleichen ließ man sich etwa bei Rottmanns italienischen Landschaften, die man nie gesehen, gefallen; am Starnberger See aber, wo man jeden Rauchfang selber kannte, wollte man diesen vor allen Dingen wieder finden. So kam es denn, daß, während ihn die Künstler schon längst bewunderten und vor allem nachahmten, während er schon den durchgreifendsten Einfluß auf die ganze Schule ausübte, sich seine Bilder dennoch schlecht und zu geringen Preisen verkauften, und selbst die eifrigste Anerkennung der Kritik daran lange nichts ändern konnte.

Erst von 1866 an, wo auch ein gehobener, kraftvollerer und kühnerer Sinn in die Nation selber kam, fand diese sich von seiner Art, die geliebte Heimat im Licht ebenso freier und großer als tiefer und edler Empfindung zu sehen, sympathisch berührt. Als wollte man dem Manne, den man fünfzig Jahre hatte hungern lassen, auf einmal alles ersetzen, ward er nun mit Bestellungen überhäuft, die Kunsthändler rissen sich förmlich um seine Bilder, und oft hat er in einem Vormittag eines angefangen und fertig gemacht mit der stupenden Meisterschaft, die er zuletzt erlangte. Ihre Erringung war ihm aber nichts weniger als leicht geworden, im Gegentheil hat er viele Jahre lang die herrlichsten Theile, wenn sie ihm nicht zum Ganzen paßten, rücksichtslos immer wieder übermalt, oft zur Verzweiflung seiner Freunde. Denn zu seiner ächt altbayerischen männ=

lichen Schlichtheit und Anspruchslosigkeit gesellte er die größte Strenge gegen sich selbst; die vollendete Freiheit seiner Schöpfungen war nicht zum wenigsten das Ergebniß unermeßlichen Studiums. Er pflegte sich nicht nur sehr genaue Rechenschaft zu geben über die technischen Mittel, mit denen er wirkte, sondern machte auch andere sofort darauf aufmerksam, wenn sie die Gesetze der Kunst irgendwo verletzt hatten, besonders die des Colorits, deren er sich immer mit einer merkwürdigen Sicherheit bewußt blieb. Diese war indeß fast instinktiv; wenn er so lange Jahre kaum etwas Erhebliches geleistet, so lag dem nichts anderes zu Grunde, als weil er sich mit seiner Vorstellung von der Kunst im unlösbarsten Gegensatz zu dem herrschenden Geschmack befand, und bei dem allgemeinen Widerspruch erst dann zu produciren wagte, wie es ihm ums Herz war, als er sah, daß dies auch schon andere, wie jener Decamps gewagt hatten.

Dieselbe großartige Freiheit und ruhige Sicherheit, die in seinen Bildern so imponirt, begleitete ihn durchs Leben. Verhinderte sie ihn, sich je durch eine Ehe zu fesseln, obwohl er die einfachsten Gewohnheiten hatte und der Frauenliebe durchaus nicht unzugänglich war, so machte sie seinen Umgang um so angenehmer. Wenige seiner Collegen genossen so allgemeines Vertrauen, als er es sich durch die Geradheit und Loyalität, die schlichte Wahrhaftigkeit und Biederkeit seines Charakters erwarb, so daß er mit allen Ehrenämtern und Vertrauensposten förmlich überhäuft ward.

Wenn seine Kunst der Verherrlichung seiner Heimat gewidmet wurde, und er selber in seiner Persönlichkeit wie in seinem Schaffen der ächteste Altbayer, ein wahrer Typus

der guten Eigenschaften dieses begabten Volksstammes war, so trug er dafür doch seine freie und große Art zu sehen, auch in die Politik und Religion über, wo er weltweit entfernt von jener fanatischen Roheit, jenem engherzigen Partikularismus war, in die ein parasitisches Pfaffenthum die religiöse Gesinnung und die Heimatsliebe eines ursprünglich so edlen und tapferen Volkes künstlich zu verkehren gewußt hat. Mit tiefster Seele an der neuen Größe und dem Glanze der Weltstellung seiner Nation theilnehmend, deutscher Patriot durch und durch, war er überhaupt viel zu gesund, um ein Verständniß zu haben für die totale Verkehrtheit, die traurige Verleugnung jeder natürlichen Empfindung, die darin liegt, wenn selbst gebildete Männer aus Parteiwuth nicht mehr davor zurückschaudern, die offensten Sympathien mit den verbissensten und grausamsten Feinden ihres Vaterlandes schamlos zur Schau zu tragen. Obwohl sie es sehr wohl übersehen können, welch unermeßliche Fluth von Jammer und Elend, von Schande und Schmach sie über ihr Volk bringen müßten, wenn ihre Pläne in Erfüllung gingen.

Schleich empfand im Gegentheil die Demüthigung tief, die darin liegt, daß dergleichen unter uns möglich ist, er blieb auch hier natürlich und unverdorben, wie in allem andern, als ihn mitten in vollster, ungeschwächtester Kraft, auf der Höhe der Meisterschaft und der öffentlichen Achtung der Todesengel abrief.

Die neue Pinakothek bewahrt eine Anzahl seiner Bilder aus den verschiedensten Epochen, auch eines aus der langweiligen, — einen Frühnebel auf einsamer Hochalpe. Dann jene prachtvolle Isargegend mit dem Gebirge

im Hintergrund, die zu seinen wie ihren besten Landschaftsbildern gehört. Endlich mehrere bloß angefangene Bilder, die aus der Verlassenschaft angekauft zwar sicher nicht zu seinen besten gehören, aber über die Art seiner Technik interessante Aufschlüsse geben. Eines seiner schönsten Bilder vom Starnberger See hat die Gallerie Schack. Zu seinen besten Werken zählen denn noch ein paar, die er mit seinem Freunde Friedrich Voltz gemeinsam gemalt, wo dessen Rindviehheerden köstlich auf seinen grünen Auen wirken. Eine wegen ihrer Größe schwer verkäufliche, sonst aber prächtige Landschaft, eine Aussicht auf den Chiemsee und das dahinter sich erhebende Gebirge in der Erntezeit, bei sich verziehendem Gewitter und einem Regenbogen, besitzt sein Sohn, der auch Erbe seines Talentes, nicht nur seines Vermögens geworden ist. Hier sind besonders Luft und Ferne so vortrefflich, daß man nur bedauert, das Bild nicht längst in einer unserer Gallerien zu sehen, gerade weil es für einen Privatmann allerdings zu groß ist. Kleiner hat er dasselbe dann so oft wiederholen müssen, bis er sich entschieden weigerte, es ferner zu thun. Es wurde kürzlich wieder in München ausgestellt und zeigte, daß die zwanzig Jahre, die seit der Entstehung verflossen, ihm nichts von seinem Reize geraubt, sondern ihn eher vermehrt hatten, was man von äußerst wenigen Kunstwerken wird sagen können.

Schleich hat zwar nie direkte Schüler, aber doch starke Einflüsse auf Langko, Ebert, Bosshardt, Robert und Eduard Schleich d. J., indirekt aber auf fast alle Münchener Landschafter gehabt. Besonders auch durch die vielen ganz neuen technischen Prozeduren, die er einführte. So fing er zuerst nach dem Vorbilde des Rubens wieder an, seine

Vordergründe fast nur zu tuschen, wenn er auf Holz malte und dadurch der Farbe eine Leuchtkraft zu geben, deren sie auf keine andere Art fähig wäre. Ebenso war er auch einer der frühesten, welche die Farbe mit der Spachtel auftrugen, oder die verschiedensten Wolkenschichten hinter und übereinander darstellten, was man vor ihm nie gewagt hatte, wo man jede Luft auf einmal malen zu müssen glaubte, während er ganz nach Belieben einzelne Wolken hineinsetzte und das Ganze dann hinterher nur durch feine Lasuren vereinigte. Indeß sind aber doch wie bei Achenbach seine kleinen und mittleren Bilder die reizvollsten und enthalten wahre Perlen von unvergänglichem Glanz.



XLI.

Arthur von Ramberg.

Man hat der deutschen Kunst oft vorgeworfen, daß sie über allen möglichen anderen Dingen nur zu oft die Hauptsache, die Schönheit, vergesse. Nicht weniger, daß ihr die Darstellung derselben im Leben der höheren Stände, besonders wo sie in Verbindung mit der Eleganz auftritt, am allerseltensten gelinge. Seit Schwind's Tod war Niemand mehr geeignet, diesen Vorwurf zu entkräften, als der Künstler, welcher Schwind am nächsten stehend, ihn mit so vielem Glück fortsetzte, oder besser nach der realistischen Seite hin ergänzte, und es dabei überdies zu solcher Formvollendung brachte, daß seine Schöpfungen heute, wo zehn Jahre seit seinem Tode verflossen sind, noch dasselbe Interesse erregen, wie da sie uns zuerst entzückten, — Arthur von Ramberg.

Es gibt viele Künstler, deren Werke man sehr achten und bei denen man doch ganz frei von dem Wunsche bleiben kann, sie persönlich kennen zu lernen, da man gar zu leicht in Zweifel geräth, ob die Persönlichkeit, die sich so bestimmt aussprach, nicht diese Eigenart im persönlichen Verkehr am

Ende mit mehr Nachdruck geltend machen werde, als für andere angenehm zu sein pflegt. Wer aber jemals die Werke Rambergs gesehen hat — und wer kennte sie nicht? —, in dem hat ihre bestechende Liebenswürdigkeit gewiß auch das Verlangen erweckt, mit ihrem Schöpfer verkehren zu können. Man würde sich nicht getäuscht gefunden haben, denn selten hat Jemand die Gewohnheiten einer vornehmen Erziehung mit vollendeter Natürlichkeit, angeborner Grazie, reicher Phantasie, scharfem Witz und unverwüstlichem Humor so pikant vermischt. Aller verführerische Zauber eines sanguinischen Naturells war hier im Verein mit der ächtesten Kindernatur, die alles verlangt, was sie sieht, jede Minute ergreift, um den Augenblick ganz und voll durchzuleben, sich jeder Stimmung, ob schwarz, grau oder rosig mit vollster Stärke hinzugeben. Mit alledem war er ein Künstler, wie er im Buch steht, und zugleich ein Edelmann durch und durch. Auch darin, daß er nie anders als zu seinem Vergnügen zu arbeiten schien und darum oft für träge galt, während er doch unaufhörlich beobachtete, eine Schnelligkeit und Schärfe des Blickes, eine Leichtigkeit der Auffassung besaß, die ihn jede kleinste Eigenthümlichkeit an Personen und Dingen auf der Stelle und unwillkürlich wahrnehmen, allerdings ihn sich auch fast ausschließlich mit der äußern Erscheinung derselben beschäftigen ließ. Während aber der Künstler in ihm überall bloß der Schönheit nachtrachtete, sah der Baron auf die Eleganz, hatte das feinste Auge für das, was in gegebenem Fall, in jeder Zeit und jedem Stande vornehm und fashionabel war, so daß er dadurch zur idealisirenden Darstellung der Bauernexistenz kaum weniger geschickt ward als zu der des sozialen Lebens der

höheren Stände, in denen er sich von Jugend auf bewegte, und zu deren Wiedergabe er deshalb mehr berufen war, als irgend ein anderer Künstler in ganz Deutschland.

Ueberhaupt konnte man das Gesetz der Vererbung vielleicht bei Niemanden so gründlich studieren wie bei ihm, dessen Vater, der bekannte österreichische Feldmarschall-Lieutenant v. Ramberg, ein geborner Hannoveraner, sich durch Talent, Muth und eine in jedem Sinne glänzende Persönlichkeit aus dem bürgerlichen Stande nicht nur zu jener hohen Stelle, sondern zu einem dieselbe noch weit überragenden Ruf in der Armee aufgeschwungen, während seine der sächsischen Familie v. Seydewitz angehörige Mutter, eine hochbegabte charakterfeste Frau, alle altaristokratischen Ueberlieferungen, zumal des feinsten Tons, in unwandelbarer Treue festhielt.

Hatte der in Wien als jüngster von drei Brüdern am 4. September 1819 unter den „Tuchlauben" geborne Arthur von den Eltern das gewandte ritterliche Wesen, die vornehme Lebensführung sich angeeignet, so vereinte er auch norddeutsche Manieren und Sprache mit dem ächtesten leichtblütigsten Wienercharakter. In letzterem wie in noch gar vielem anderen war er Schwind durchaus ähnlich.

Das künstlerische Talent erbte er von seinem zu Anfang des Jahrhunderts als Illustrator aller Taschenbücher so berühmten Großoheim J. H. Ramberg, und zwar in der merkwürdigsten Weise, in allen dessen spezifischen Eigenthümlichkeiten, so daß ich eines Tages, als ich die Skizzen des Oheims beim Neffen auf dem Tisch liegen sah, glaubte, dieselben stammten von diesem selbst her: so genau wiederholten sich Auffassung, Formengebung, ja der Strich

sogar. Allerdings aber hatte Arthur auch von seinem Oheim bei längerem Aufenthalt während der Knabenjahre in Hannover Zeichenunterricht erhalten. Der ältere Ramberg stand als Maler beim dortigen Königshaus in hoher Gunst und hatte das Hofleben ebensowohl studiert, ja gab mit derselben Eleganz die Trachten des Empire und die hohen Damenfrisuren des Louis XVI. wieder, als der Neffe später die Krinolinen und Tuniques unserer Damen. Diesem ist sogar in seiner ganzen Produktion, so gediegen sie sonst war, immer noch ein klein wenig das modern almanachartige Element geblieben, durch dessen Süßigkeit der Herr Oheim uns einst in der Jugend so sehr entzückte.

Da der Vater bald nach Italien, dann nach Ungarn und Siebenbürgen versetzt ward, so erhielt Ramberg durch solchen unaufhörlichen Szenenwechsel reiche Nahrung für seine Phantasie, die er zu Skizzen aller Art verwerthete. Indeß dachte kein Mensch daran, daß er ein Maler werden dürfe, sondern der Vater wollte ihn wie die Brüder das Waffenhandwerk ergreifen lassen, die Mutter dagegen ihn zu einem Diplomaten machen, während er zu beiden gleich wenig paßte, da bei aller sonstigen hohen Begabung Disciplin und Selbstbeherrschung sicherlich nicht die hervorstechendsten Züge des jungen Mannes waren. Einstweilen bezog er die Universität in Prag, wo er die philosophischen Fächer absolvirte, aber schon dort, unwiderstehlichem Trieb folgend, Abends die Kunstschule besuchte und den Akt unter des trefflichen Kadlik Leitung mitzeichnete, was ihm später sehr zu gute kam.

Zugleich eignete er sich auf der Universität immerhin eine ungewöhnliche Fülle sprachlicher und historischer Kennt-

nisse an, während er unausgesetzt skizzirte und besonders durch den sprühenden Humor wie die beißende Schärfe seiner Karikaturen alle Welt außer den Originalen derselben entzückte. Schon früh zeigte er dabei jenen festen Strich, jene Fähigkeit mit ein paar Linien das Charakteristische einer Sache wiederzugeben, jede Form zu beleben, die, wenn nicht das einzige, doch das sicherste Zeichen ächten Talents sind. Um sich auszubilden schickte man ihn nun ein Jahr auf Reisen, wodurch wohl seine Gewandtheit, aber weder seine diplomatischen Talente noch die Disciplin erheblich zunahmen. Ihn, wie er es wünschte, Maler werden zu lassen, konnte sich die Familie immer noch nicht entschließen. So ergriff er denn in diesem Conflikt zuletzt eines schönen Tages den Ausweg, sich das Geld zu einer Flucht nach Dresden zu borgen. Er kam daselbst zu Anfang der vierziger Jahre an und ward an der Akademie ein Schüler Hübners. Da zeigte er alsbald eine so auffallende Befähigung, daß sich die strengen Eltern endlich mit seinem Entschluß zwar nicht aussöhnten, aber ihn doch gewähren ließen und wieder unterstützten.

Daß der glänzende junge Mann aus vornehmer Familie, voll Talent, Geist und Genußlust, dort nur zu viel Veranlassung hatte, in die Fußtapfen des Ritters Kurt zu treten, ist so selbstverständlich, als daß seinem lebhaften Naturell die an der Akademie herrschende, etwas peinliche und kleinliche Düsseldorfer Modellmalerei nicht so recht zusagte. So studierte er denn neben Chodowiecki hauptsächlich Schwind, wobei der geniale Hähnel sehr auf ihn einwirkte, ihm diese Richtung zu geben. Er verkehrte besonders in den künstlerischen und literarischen Kreisen, die bis zum

Jahr 1848 durch Richard Wagner, Hiller, Schumann, Semper, Schnorr, Rietschel, Hähnel, Bendemann, Gutzkow, Berthold Auerbach, Gustav Freytag, Eduard Devrient, die Schröder-Devrient, Gräfin Hahn-Hahn u. a. in einer so glänzenden Weise belebt waren, wie nie wieder, da dieß alles 1849 ein plötzliches Ende nahm. Mit den Genannten allen mehr oder weniger bekannt oder befreundet, lernte ich den jungen Mann in jener Zeit, wo ich selber wieder nach Dresden kam, kennen, und erinnere mich noch seines gleich den Einfluß Schwinds zeigenden Erstlingsbildes. Den Stoff dem Goethe'schen „Hochzeitlied" entnehmend, gab es das lustige Gewimmel der Gnomen unter dem Bett, auf dem der heimkehrende Graf eingeschlafen, mit vielem Humor wieder. Noch mehr trat der Schwind'sche Einfluß in einem für Graf Hohenthal gemalten größeren Bilde hervor, das die siegreiche Rückkehr Heinrichs des Vogelstellers aus einem Kampfe mit den Hunnen darstellte, und die Auffassung und Formgebung Schwinds mit der Düsseldorf'schen Malerei zu verbinden suchte. Daß solche Vereinigung disparater Elemente nur schwer gelingen konnte, ist so einleuchtend, als es entschuldbar ist, wenn der Maler darob zuletzt die Lust verlor. Ueberdieß waren der geselligen Abhaltungen, die das Bild nicht vorrücken ließen, so viele, daß es endlich nur fertig wurde als sein Schöpfer in Folge eines ihm übrigens zur Ehre gereichenden Pistolenduells, in welchem er seinen Gegner schwer verwundete, einen unfreiwilligen Aufenthalt von sechs Monaten auf dem Königstein machen mußte. Besser als dieses, trotz sehr vieler einzelnen Schönheiten, doch noch unfertige Gefängnißbild gelangen unzählige Zeichnungen aus jener Zeit,

die, jede irgendwelcher persönlichen Veranlassung entsprungen, bereits jene heitere Anmuth, den reizend spielenden Humor in Schilderung des umgebenden Lebens sammt dem großen Schönheitssinn und dem feinen Geschmack zeigen, der seinen späteren Werken den unwiderstehlichen Zauber verlieh.

Nach 1849 hatte der Aufenthalt in Dresden in Folge der heftigen Reaktion viel von seinem Reiz verloren, und so wendete sich denn auch Ramberg, der sich inzwischen mit einem schönen und liebenswürdigen Mädchen, der Tochter des Buchhändlers Fleischer, verheirathet hatte, 1850 nach München. Hier, in der so viel anregenderen Umgebung eines großartig strebsamen Kunstlebens, in stetem Genusse der herrlichen Gebirgsnatur und unter dem direkten Einflusse Schwinds wie des ihm bald innig befreundeten Piloty, entfaltete sich sein Talent erst vollständig, und vor allem eignete er sich im täglichen Verkehr mit dem letzteren eine bessere Technik an. Darüber vergiengen indeß doch die ersten Jahre anscheinend noch ziemlich zerstreut, und ihre einzige Frucht war ein in der Schwind'schen Märchenwelt sich bewegendes kleines Bild schlafender Nixen. Ihm folgte bald aber auch ein anderes, das seinen wahren Charakter viel schärfer bezeichnete. Es stellte nämlich einen jungen hübschen Mann dar, der, im leichtesten Costüm vom Maskenball früh im Schnee nach Hause kommend, sein Zimmer vollständig ausgeleert, Koffer und Kasten von Geld und Wäsche so gründlich befreit vorfindet, daß ihm nichts übrig bleibt, als im Harlekinshabit noch einmal sein Heil auf der Straße zu versuchen.

Die große Empfänglichkeit des Malers für jede Art

von geselligen Genüssen war es indeß nicht allein, die es noch immer zu nichts Größerem kommen ließ, sondern daran war vor allem seine künstlerische Gewissenhaftigkeit schuld, die zu seiner sonstigen leichten Art das Leben zu nehmen im schärfsten Gegensatze stand. Wo seine hohe Idealität, sein feiner Geschmack in's Spiel kamen, konnte er sich nie genug thun, und verwarf oft wieder die schönsten Entwürfe. Strebte er doch nicht nur alles Einzelne mit der größten Naturwahrheit und zugleich malerisch schön zu gestalten, sondern auch aus jeder Figur ein vollendetes Charakterbild zu machen, an dem der einzelne Theil auf's genaueste zum Ganzen paßte und jede Handbewegung, ja jede Rockfalte zur Charakteristik mit beitrugen, so daß das Ganze bei größter Natürlichkeit doch das Resultat der feinsten Berechnung war. In dieser Beziehung hatte er von dem modernen Naturalismus und seiner rohen Modellmalerei keine Spur, sondern war durchaus idealisirender Künstler. So entstunden denn in jener Periode von 1847—1854 zwar noch wenig Oelbilder, wohl aber Zeichnungen, Skizzen, Studien und Entwürfe voll der größten Schönheit, die jetzt freilich in die verschiedensten Sammlungen zerstreut worden und schwer zu übersehen sind.

Erst vom Jahr 1854 an finden wir den Künstler ganz in's richtige Fahrwasser eingelaufen. Er schuf nun alsbald jene Reihe immer der Natur abgestohlener pikanter Schilderungen des modernen Lebens, die in ihrer graziös witzigen Art unübertroffen geblieben sind. Eines der bekanntesten dieser Bilder ist das am Brunnen Abschied nehmende Liebespaar geworden, das so lang in schweigendem Glück kein Ende finden kann, bis der übervoll gewordene Wasser-

eimer der Kathi die Umgebung in einen kleinen See verwandelt, in welchem beide, ohne es zu bemerken, mitten drin stehen. Oder die in der Gaisblattlaube angesichts der Alpenspitze in Geibels Gedichten schwelgenden Stadtfräulein, deren einer der tölpelhafte Sepp als Liebesbote sehr zur Unzeit ein Namenstagsbouquet bringt. Dann der berühmte Hofmeister, ein steifer katholischer Theologe, der mit unnachahmlicher Würde seine prinzlichen Zöglinge auf staubiger Straße vor sich hertreibt, während diese verlangend auf den Jubel der nebenan im Heu sich tummelnden Bauernkinder hinübersehen. In ihnen allen offenbart sich eine Feinheit der Charakteristik, die sie zu wahren Denkmälern unserer Sitten macht. Zu den anmuthigsten gehörte dann das Verstecken, wo eine kernfrische Bauerndirne, die Sonntags den Geliebten mit einem Strauß nahen sieht, sich schalkhaft in die Ecke drückt, damit er sie nicht sehen solle. Das schönste dieser fast durchgängig durch Kupferstich bekannten, das moderne Leben in Stadt und Land malenden Bilder ist die Begegnung auf einsamem Gebirgssee, wo eine allerliebst elegante junge Blondine in zierlichem Kahn, das Geröhricht durchkreuzend, natürlich ganz zufällig auf einen schwarzlockigen Entenjäger gestoßen ist, der aus seinem Einbaum heraus eine offenbar schon längere Zeit dauernde Unterhaltung mit der Schönen angeknüpft hat, in Folge deren sie ihm wohl symbolisch die rechte Hand überläßt, während sie mit den Fingern der linken das Seewasser so vorsichtig auf seine Temperatur prüft, als wenn sie meinte, daß es nahezu den Siedepunkt erreicht haben müsse. Es ist eine vielsagende süße Anmuth in der Scene, und zugleich eine Formvollendung, die das Bild zum ewigen Entzücken aller Backfische

macht, ohne deßhalb auch erprobtere Gemüther weniger zu ergötzen.

Bereits früher hatte aber Ramberg sich auch auf dasjenige Feld geworfen, wo er am populärsten werden sollte: die Illustration. Schon in Dresden hatte er durch Skizzen in Auerbachs, Nieritz' und Steffens' Volkskalendern sehr erfolgreich mit Ludwig Richter, Schwind u. a. concurrirt. 1856 nahm er dann auf meine Veranlassung theil an der bei Brockhaus erschienenen Schiller-Gallerie, die seinen reizenden Zeichnungen ihre große Verbreitung verdankte. Zu der schönen Cotta'schen Jubiläumsausgabe der Schiller'schen Gedichte lieferte er unmittelbar darauf eine Reihe köstlicher Blätter, wie „Laura am Clavier", „Dido sich mit Aeneas in die Grotte flüchtend", „das Punschlied", „die Erwartung" u. a. m., wo er in den für Photographie grau in grau ausgeführten Blättern eine Grazie entfaltete und zugleich ein meisterhaftes Hineinleben in den Charakter des Rococo, in welchem die Mehrzahl der Scenen spielt, wie es in dieser Vollendung bisher in Deutschland noch nicht gesehen worden war. Denn nicht nur daß seine Zeichnung hier eben so edel ist wie die Schwinds, so versteht er zugleich mit dem schönsten rhythmischen Stylgefühl die feinste Modellirung und Durchbildung alles Einzelnen, eine unmittelbare Naturwahrheit zu vereinigen, welche die gesammte Cornelianische Schule nie und nirgends erreicht hat. Wenn er ihr also viel verdankt, so führt er sie auch wirklich um einen großen Schritt weiter, d. h. er weiß ihre Prinzipien mit denen des modernen Realismus in einer so glücklichen Weise zu vereinigen, wie es keinem Mitlebenden geglückt ist, außer etwa auf einem anderen größeren Feld

Anselm Feuerbach. Besonders reizend ist die im Costüm der Revolutionszeit aufgefaßte Punschgesellschaft, welche, den Trank bereitend, zugleich in jeder ihrer Figuren einen der Bestandtheile desselben darstellt. So finden wir in den Männern als Geist den Dichter selber, und einen leeren Schwätzer als sein Gegentheil, den sprudelnden Wasserschwall, während als Zucker eine süße Blondine und als Citrone eine schärfere und geistreichere Brünette ihnen zugesellt und so ein wahres Meisterstück feiner, lebensvoller Personifizirung von Begriffen geschaffen wird, wie es unseren meisten Historienmalern kaum je gelungen.

Im Jahre 1855 Wittwer geworden, hatte er, der überhaupt den stärksten Familiensinn und besonders eine Zärtlichkeit für seine Kinder besaß, die man dem oft so flüchtig erscheinenden Manne kaum hätte zutrauen sollen, sich schon 1857 wiederum sehr glücklich mit der schönen Schwester seines Freundes Dr. Schanzenbach vermählt. Diesem Ehebunde verdankte er nicht am wenigsten die Stimmung zu so heiteren Bildern, wie sie dieselben in ihrer Gesammtheit zur reinsten Huldigung der Frauen gestaltete, welche allerdings diese Verherrlichung auch mit der ausgesprochensten Gunst belohnten.

Der große Erfolg dieser im besten Sinne modernen Arbeiten gab 1860 Veranlassung zur Berufung des Künstlers als Professor an die neugegründete Kunstschule nach Weimar. Dort zeigte es sich bald, daß er ein vortrefflicher Lehrer war, der seine Schüler in hohem Grade anzuregen, und ihnen zugleich ihre individuelle Empfindung zu lassen, ja die besondere Fähigkeit eines jeden herauszufinden verstand, was den jungen Leuten selber oft so schwer gelingt.

So war er denn auch als Rathgeber seiner künstlerischen Freunde sehr geschätzt, da er auf das, was ein jeder gewollt, ebenso verständnißvoll einzugehen als den kranken Fleck sofort herauszufinden im Stande war. Bei einer so subjektiven, sich jedem augenblicklichen Eindruck mit solcher Lebhaftigkeit überlassenden Natur war das so auffallend, daß man es nur durch die merkwürdige Schärfe des Blicks, die Sicherheit der Intuition bei ihm zu erklären vermochte.

Diese zeigte er denn auch bei der bedeutendsten Arbeit seines Lebens, deren Composition er von München mitgebracht, und die er nun in Weimar mit unendlicher Liebe und Sorgfalt ausführte: jenem für die historische Gallerie des Münchener Maximilianeums bestimmten großen Gemälde vom „Hofhalte Kaiser Friedrich II. in Palermo". Den festlichen Empfang einer Geschenke bringenden arabischen Deputation durch den Kaiser als Motiv benützend, gibt es uns ein Bild jenes geistreichen und hochgebildeten Fürsten wie seiner ganzen Zeit, mit seltener Wahrheit und Ueberzeugungskraft, wie feinem Reiz herrlich empfundener Individualitäten. Der Künstler weiß jene uns so fern liegende Periode mit ächtestem Leben zu erfüllen; über seiner Schilderung liegt der holdeste Zauber jugendlicher Anmuth, während gleichzeitig die spezifische Schönheit italienischen und deutschen Lebens in seiner beständigen Berührung mit dem Orient, wie sie sich an jenem Hofe so merkwürdig mischten, uns durchaus anschaulich gemacht wird. Dabei hat das Bild, wenn auch des großen Styls entbehrend, doch die schönste rhythmische Form und eine in allen Gruppen sehr glückliche Composition. Selbst die Färbung,

obwohl etwas zu süß und bunt, zeigt im Einzelnen überaus große Schönheiten. Das Ganze sieht in seiner schlanken Grazie, seiner naiven Schilderlust aus wie das Erzeugniß einer neuen Renaissance, wie ein Pinturricchio oder Ghirlandajo es kaum naiver oder seelenvoller hätten machen können. Vollends in seiner jetzigen Umgebung von Bildern der angesehensten modernen Meister bleibt es eines der weitaus besten, das als ächt deutsches Kunstwerk einen Schwind ebenso zu entzücken vermochte wie einen Piloty. Wie denn das spezifisch nationale Element in Ramberg überaus stark ist und man seinen Arbeiten den deutschen Ursprung durchaus ansieht, obwohl er dies keineswegs beabsichtigte. Kann man es nur aufs tiefste bedauern, daß ihm nie mehr Gelegenheit geboten ward, jener vortrefflichen Schöpfung ähnliche folgen zu lassen, so ermöglichte sie wenigstens sofort die Berufung des Künstlers an die Münchener Akademie, wo er bald nächst Piloty die größte Schule um sich versammelte, aus der eine ganze Reihe geachteter Künstler hervorging: ich nenne hier nur Keller, Rasch, Spangenberg, Hirth, Herpfer, Shirlaw, Watter.

Schon in Weimar hatte er es übernommen eine Reihe großer Illustrationen zu „Hermann und Dorothea" zu liefern. Sie wurden jetzt nach und nach fertig und wirkten bei ihrer Publikation durch die Grote'sche Buchhandlung in Berlin wahrhaft epochemachend, so daß sich außer den Schwind'schen Werken dieser Art keines solcher einstimmigen Bewunderung bei den Kennern, wie grenzenloser Popularität bei der Masse des Publikums rühmen kann, weil keines so formvollendet aufzutreten, das lauterste Naturgefühl mit solchem Zauber idealer Schönheit zu vereinigen

und ein gleich tiefes Verständniß der Dichtung selber, wie der Zeit, in der sie spielt, damit zu verbinden vermochte. Man muß die Blätter, bei denen Ramberg in direkte Concurrenz mit Kaulbach tritt, nebeneinander sehen, um den ganzen Vortheil zu ermessen, den ein so gründliches und feines Naturstudium — in welchem er sich niemals genug that — selbst einem so bedeutenden Talente gegenüber verleiht. Vermag Ramberg auch die volle Höhe und Würde Goethe's nicht zu erreichen, sondern verhält sich sein modern elegantes Schönheitsideal zu dem des Altmeisters deutscher Dichtung etwa wie die Venus von Medici zu der von Melos, so hat doch unsere bildende Kunst deutscher Frauenschönheit niemals eine edlere Huldigung dargebracht als sie in diesen acht Blättern Ramberg's enthalten ist. Die ersten Bilder erregten denn auch bei ihrer Ausstellung in Wien solches Entzücken, daß dem Künstler die im Weinberg auf Hermann sich stützende Dorothea gleich fünfzehnmal bestellt wurde, wie seinerzeit dem Dichter ein Dutzend Stücke nach Art des Götz. Auch auf der Pariser Weltausstellung von 1867 blieben die weiteren, im Ganzen noch viel besseren Blätter in ihrer edlen stylvollen Auffassung vollkommen unerreicht von der Kunst jeder andern Nation.

Es entstanden nun neben der schon erwähnten Begegnung am See einige weitere Liebesszenen. So jene charmant duftigen aus der Werther-Periode, wie die Lotte am Stickrahmen, ganz verklärt vom Sonnenschein, der durchs Fenster hereinfällt, während der im Schatten sitzende und sie betrachtende Werther fast vor Entzücken vergeht, — ein Bild, das ebenso die norddeutsche Frauenart wiederspiegelt

als wie das im Grünen gelagerte Liebespaar, wo die blühende Brünette der Vorlesung eines Wieland'schen Gedichtes zuhört, die süddeutsche sinnlichere Fülle. Beide Bilder aber charakterisiren mit unendlicher Feinheit die jener Kulturperiode eigene geistige Strömung.

Ihnen folgte dann der einen Pendant zu „Hermann und Dorothea“ bildende Illustrations-Cyklus zu Vossens „Louise“. Hier ist die nach Tische Perlhühner fütternde Louise wiederum ein wahres Meisterstück anmuthvoller Charakteristik norddeutschen Lebens in einem Landpfarrhause des vorigen Jahrhunderts. Ebenso das Piknik im Walde und das dem Brautpaar gebrachte Ständchen. Das schönste von allen ist aber die sich zu der Trauung schmückende Louise, an Anmuth von keinem seiner früheren Bilder erreicht, und dem schwerfällig salbungsvollen Philister Voß gar sehr überlegen. Wohl kein moderner Künstler hat es verstanden, sich mit solcher Feinheit in alle Details des Charakters der verschiedenen Epochen hineinzuleben, jede kleinste Eigenthümlichkeit des Kostüms nicht nur, sondern auch der Haltung und Bewegung der Figuren wiederzugeben und der ganzen Ausprägung einer Zeit in Haus und Hof, der Landschaft sogar nachzuspüren, ja ihnen allemal ihre eigenste Anmuth abzugewinnen. Einen Beweis davon lieferte er in seinem die Wiener Ausstellung zierenden Oelbild, einer musikalischen Unterhaltung im Geschmack der Terburg und Netscher, wo ein ziemlich einfältiger Epouseur von guter Familie durch die lautenspielende Tochter des Hauses bezaubert wird, während Eltern und Freunde die Wirkung auf seinem Gesichte verstohlen beobachten. Hier kam er seinen Vorbildern nicht nur in der Feinheit des

Ausdrucks, sondern auch selbst in der tiefen Magie des Helldunkels sehr nahe, so daß man dieses Bild als seine beste koloristische Leistung bezeichnen kann.

Neben solchen ging er dazwischen wieder zu kleineren Arbeiten über, wie dem Mädchen mit der Katze u. a. m., außer den ewigen Wiederholungen früherer Lieblinge des Publikums, denen er sich nun einmal nicht ganz entziehen konnte. Als letztes farbiges Bild ließ er ihnen jene reizende „Einladung zur Kahnfahrt“ folgen, wo am Ufer eines sonnigen Sees ein kecker junger Mann im Kahne seine Schöne zur Fahrt nach der gegenüberliegenden Insel einlädt, während sie noch schwankt, ob sie sich ihm denn auch anvertrauen möge — oder dürfe.

Sind alle Bilder Rambergs überhaupt schalkhaft witziger Natur und ist es ihm nie eingefallen, traurige Dinge zu malen, so erhielt er sich auch die volle Frische der Sinne und der Produktion, die fröhlichste Lebenslust bis zum letzten Augenblick. War er doch noch acht Tage vor seinem Tode bei einem Ballfest, auf das er als überaus zärtlicher Vater seine Töchter führte, der heiterste von allen in der Gesellschaft, und selbst voll Scherz und ohne Ahnung des Todes, als er ihm schon rettungslos verfallen war, bis er einen Tag vor demselben das Bewußtsein verlor und am Abend des 5. Februar 1875 leicht und schmerzlos einschlief. War dies für die deutsche Kunst ein schwerer Verlust, so ist ihm doch ein neidenswerthes Loos gefallen, daß er dahin ging nicht nur ohne körperliche Schwäche, sondern auch ohne jene noch viel schmerzlichere Abnahme der geistigen Kraft, jenes Ermatten des Talentes fühlen zu müssen, das so viele als ihre eigenen Schatten unter uns in einer Zeit

wandeln ließ, die sie oft nicht mehr verstand, um sie dann kalt zu vergessen.

Wen die Götter lieb haben, den lassen sie jung sterben! Daß sie unserem Ramberg diese Jugend länger erhalten haben als den meisten seiner Genossen, war der wohlverdiente Lohn für die ewige, welche er seinen Gebilden verliehen.



XLII.

Ernst Hähnel.

Die heute so bedeutsam gewordene Dresdener Bildhauerschule ist eine Schöpfung zweier in Charakter wie Weltanschauung gründlich verschiedener Männer. Denn der eifrig fromme und christliche Rietschel war ein wesentlich individualisirender Künstler, dessen Schöpfungen fast immer ein Porträt, ein Modell zu Grunde lagen, der also nur die Wirklichkeit idealisirte. Ganz ihm entgegengesetzt war der ohne Noth und Kummer, gesund und voll sprühenden Lebens aufgewachsene Hähnel, von Haus aus ein echter Heide und die heitere griechische Welt in ihrer Einfachheit und Schönheit ihm gleich von allem Anfang an das höchste Ideal. Das Individuelle, also mehr oder weniger Verkümmerte, hat ihn nie gereizt, sondern nur das edel und harmonisch Entwickelte. Er hat nie mit asketischem Geiste die sündige Weltlust verleugnet, die dem frommen Rietschel oft so unbequem in die Quere kam. War es da ein Wunder, wenn er, geistreich, witzig, voll köstlichen Humors, überdieß mittheilsam und des Ausdrucks ungewöhnlich mächtig, voll Begeisterung für alles Schöne und voll Haß gegen alles

Schlechte und Ungesunde, im Ganzen mit seinem weltlichen Evangelium doch noch mehr Einfluß auf die so fröhlichen, talentvollen Jünglinge der Schule gewann als Rietschel? Es geschah das schon lange, bevor er Lehrer an der Akademie geworden war, und obwohl Rietschels Schüler sehr an diesem hiengen. Und zwar war dieser Einfluß um so wohlthätiger als er ganz geeignet schien, in dem damals noch so engherzigen und verzopften Dresden, dem Paradies sentimentaler Philister, eine freiere, männlichere und größere Weltanschauung nicht nur unter den Künstlern zu verbreiten.

Der Vater dieses auch als Mensch so originellen Künstlers war Eigenthümer eines Dresdener Stadtgutes, und nicht nur ein vortrefflicher Oekonom, sondern auch ein Mann, der sich die lebhafteste Empfänglichkeit für ideale Interessen bewahrt hatte und nicht wenig stolz auf seinen hochbegabten Sohn war. Obwohl sonst sehr sparsam, brachte er für dessen künstlerische Ausbildung willig alle Opfer. Mitten unter landwirthschaftlichen Arbeiten, wenn auch im Gebiet der Stadt selber, wuchs der junge Ernst auf, der am 9. März 1811 das Licht der Welt erblickt hatte. Die Sonntagsnachmittage aber pflegte die Familie regelmäßig auf dem dem Vater gehörigen großen Gute zu verbringen, das unter dem Namen der „weiße Hirsch" bekannt und eine Stunde nördlich von Dresden auf der Höhe am Waldesrande über Loschwiz herrlich gelegen ist. Obwohl der Vater ein bemittelter Mann war, so blieb doch noch lange nach dem Kriege von 1813, in dem Dresden sehr gelitten hatte, der ganze Zuschnitt des damaligen sächsischen Lebens ein nach unseren heutigen Begriffen überaus knapper. So verwendete der kleine Hähnel den Pfennig, welchen ihm sein Vater

16*

als tägliches Taschengeld gab, dazu, sich einen Bogen Papier zu kaufen, der dann rasch mit allerhand Bildern gefüllt wurde. Obwohl er Sprachen leicht lernte und ungewöhnlich aufgeweckt und intelligent war, interessirte ihn in der Schule doch am meisten der Unterricht im Zeichnen und er that es darin rasch allen anderen zuvor. Ja es entwickelte sich jener Sinn für monumentale Behandlung der Kunst, der ihn später auszeichnete, so früh in ihm, daß er es schon mit zwölf Jahren unternahm, ein achteckiges Gartenhäuschen in der väterlichen Besitzung mit Malereien zu verzieren, wofür ihm der Vater ein Honorar von acht guten Groschen aussetzte. Es war die Zeit des griechischen Freiheitskampfes, der ihn, wie alle jugendlichen Gemüther in Deutschland mit Begeisterung erfüllte. Da bemalte er die Decke mit einem Genius des Friedens und die acht Segmente der Zimmerwände mit je einem griechisch-türkischen Zweikampf nach Art der homerischen, wobei er als Farbe in Branntwein aufgelösten Kienruß verwendete. Das herbstliche Dreschen gab ihm übrigens Gelegenheit, sich bald auch in Farben zu versuchen, indem er Drescher und Drescherinnen auf dem Scheuerthor verewigte, — Figuren, die seinen künstlerischen Ruf in der ganzen Vorstadt ausbreiteten.

Trotz dieser verheißungsvollen Anfänge war die Malerei damals doch eine zu brodlose Kunst, als daß der Vater eingewilligt hätte, sie zu ergreifen. So bestimmte sich unser junger Apelles denn für's Baufach und besuchte von 1825 an die Bauschule, wo er bald den Unterricht Thörmers, eines romantisch angehauchten, im übrigen sehr baroken Schinkelianers genoß, der die empfänglichen Herzen seiner

Schüler übrigens für die klassische Kunst wirklich zu begeistern verstand. Gab doch die reiche Mengs'sche Sammlung von Abgüssen Gelegenheit genug, letztere kennen und lieben zu lernen. Nach zweijährigen Studien mußte der groß und stark gewordene Bauschüler auch zur Maurerkelle greifen und in den Sommermonaten das Bauhandwerk praktisch treiben, was um so nothwendiger war als die damalige Zunftverfassung Architekten überhaupt nicht, sondern nur Maurermeister zum Bauen zuließ. Beim Unterricht zog ihn indeß am meisten das Modelliren der Ornamente an, so daß er darin bald alle Genossen übertraf. Nach fünfjährigem Studium sollte der junge Architekt nun noch München und Italien zur Vollendung seiner Studien besuchen. Bei der Wohlhabenheit des Vaters fand dieses Vorhaben keine Hindernisse und so machte sich denn der geist- und lebensprühende 19jährige Jüngling 1830 nach der Sitte der Zeit zu Fuß auf den Weg nach Isarathen und trat dort bei Gärtner ein, der den architektonischen Unterricht an der Akademie gab. Hähnel fühlte sich aber weder zu dessen Romantik und noch viel weniger zu seiner Person hingezogen, die mehr einem Polizeidirektor als einem Künstler glich. Im Stillen fesselte ihn ohnehin die Bildhauerei schon längst mehr als das Baufach, und als er erst eines Tages in der königlichen Erzgießerei Schwanthaler und Rietschel kennen lernte, die jeder eine lebensgroße sitzende Figur modellirten, die für das Giebelfeld der Glyptothek in Marmor ausgeführt werden sollte, beschloß er rasch, es selbst mit der Bildhauerei zu versuchen. Während er bereits allerlei kleinere und größere Dinge modellirte, vertiefte er sich gleichzeitig mit immer wachsender Begeisterung

in die eben fertig gewordenen Schöpfungen des Cornelius in der Glyptothek, von denen es ihm doch anfangs geschienen hatte als widersprächen sie dem Geiste der Antike. Nun aber wollte es ihm scheinen, als ob sie sich zu dieser verhielten wie Shakespeare zu den griechischen Dichtern, wo einen auch die größere dramatische Lebendigkeit und Leidenschaft fesselt, die der Romantik eigen. So lebte er sich denn immer mehr in diese Anschauung hinein. Schwanthalers fabrikmäßiges Wirken aber zog ihn schon damals bald nicht mehr sonderlich an.

Nach einem Jahre brausenden Lebens voll Jugendtollheit machte er sich im Herbst 1831 wiederum zu Fuß ganz allein nach Florenz auf den Weg, wo er am 31. Oktober ankam. Florenz ist bekanntlich die Stadt, wo dem Fremdling die Skulptur auf Plätzen und Gassen zum ersten Mal übermächtig und wahrhaft bezaubernd entgegentritt. Unserem jungen Architekten machte sie denn auch einen solchen Eindruck, daß er, der anfangs auch in Florenz pflichtmäßig noch eine zeitlang Architektur getrieben hatte, nunmehr entschlossen war, sie gänzlich an den Nagel zu hängen, und die Akademie als Bildhauer besuchte. Er zeichnete den Winter durch etwa 10—12 Akte nach der Natur, die dann auch die einzigen blieben, die er zeitlebens gefertigt hat, da sich sofort seine ganze Neigung mehr der Auffassung der Dinge mit Hilfe seines vortrefflichen Formgedächtnisses und seiner hohen Idealität als der unmittelbaren Naturnachahmung zuneigte. Mit größter Begeisterung aber studierte er die Skulptur der Renaissance, speziell Michel Angelo, dessen plastische Arbeiten er hier zum erstenmal kennen lernte. Die Tageszeiten desselben in der Capella

S. Lorenzo erschreckten ihn förmlich beim ersten Anblick, innerhalb einer Stunde fesselten sie ihn aber so, daß ihm ganz bange um seine Antiken wurde. Er lief nun sofort in den Antikensaal der Akademie, um letztere über seine momentane Untreue um Verzeihung zu bitten, mußte sich aber zu seinem nicht geringen Schrecken gestehen, daß sie ihm jetzt ziemlich langweilig vorkamen. Man sieht daraus wie gewaltig ihn die dämonische Leidenschaft sowohl als die erhabene Trauer, die aus jenen Figuren so machtvoll spricht, ergriffen haben.

Im Uebrigen gefiel der Jüngling sich ganz im Gegensatz zu den Genossen vorzugsweise im Umgange mit den Italienern, freilich unter steter Bevorzugung der schöneren Hälfte derselben. Er hatte sich der Sprache rasch und mit großer Leichtigkeit bemächtigt und wurde seiner dunklen Haare und glühenden Augen halber sehr oft selbst von Florentinern für einen italienischen Landsmann gehalten. Nach einjährigem Aufenthalte machte er sich aber doch nach Rom auf den Weg, wo er im Herbst 1832 ankam und zwei volle Jahre in beständigem Umgang mit Koch, Reinhard, Wagner und Thorwaldsen verblieb, welcher letztere ihm zuweilen seine Arbeiten korrigirte. Auch Cornelius lernte er hier vor dem Carton zu seinem jüngsten Gericht kennen, an dem er oben auf der Leiter wie Jupiter thronend und in eine ungeheure Wolke von Tabaksrauch gehüllt, arbeitete, als er ihm zuerst seine Aufwartung machte. Hähnel war eine zu auffallend schöne männliche Erscheinung, überdies zu anziehend durch sein so lebhaftes als geistvolles und kühnes Wesen, als daß er nicht selbst in Rom hätte rasch bekannt werden sollen, wo damals noch so viele der Besten

aus allen Ländern zusammenströmten. Hörte ich doch, als ich bald darauf nach Dresden kam, schon so viel von ihm reden, daß ich ihn längst aus den Erzählungen seiner Freunde kannte, ehe ich ihn auch persönlich kennen lernte.

Rom, das heute gar keine Bedeutung für die deutsche Kunst mehr hat und wo die dortige Künstlergesellschaft weit eher einen korrumpirenden Einfluß auf einen glühend für seine Ideale hinkommenden Jüngling auszuüben geeignet ist, war damals noch immer der Ausgangspunkt dieser deutschen Kunst, eine Art idealer Welt voll wunderlicher und origineller, wenn nicht genialer Gestalten. Hähnel sollte nun gleich eines der barokften dieser Originale kennen lernen. Er hatte bei seiner Ankunft das Zimmer des eben abgereisten Genelli gemiethet, auf dessen großem Sopha der alte Koch regelmäßig seinen Mittagsschlaf bei dem Freunde zu halten gewohnt war, weil seine Gattin ihm denselben im eigenen Hause nicht erlaubte, damit er nicht zu dickleibig werde. Er sollte sich im Gegentheil nach Tisch Bewegung machen, und so flüchtete er sich denn regelmäßig zu Genelli. In dieser Gewohnheit ließ er sich durch die Besitzveränderung nicht stören, sondern traf gleich am ersten Tag bei Hähnel ein, um sich nach kurzer Einleitung die Erlaubniß auszubitten, daß er der alten Gewohnheit fröhnen dürfe. Das war nun ganz nach Hähnels Geschmack, der sich bald mit dem Alten vortrefflich vertrug und ihn durch seine ewigen Neckereien und Tollheiten verjüngte. Ohnehin arbeitete er wie in München und Florenz so auch in Rom nicht allzuviel, sondern studierte fast nur in den Museen und Sammlungen; er entwarf Compositionen, modellirte aber wenig und noch weniger studierte er nach der Natur.

Dennoch bildete er sich gerade in dieser Zeit innerlich völlig zu dem Meister aus, der er nachher geworden, wie es denn wenige Künstler geben möchte, die gleich so fertig aufgetreten wären, und sich dann im Laufe eines langen arbeitsvollen Lebens so wenig verändert hätten als Hähnel. Er hat sich eigentlich bloß so entwickelt wie ein gesunder Baum, der wohl immer neue Aeste ansetzt, aber die gleichen Früchte daran zeitigt.

In Rom hatte er auch Semper kennen gelernt, der indeß, mißtrauisch, launenhaft, unbefriedigt, im völligsten Zwiespalt mit sich und der erbärmlichen umgebenden Welt, wie er es war, ihm, der in größter Jugendlust schwamm, gar wenig gefiel. Dennoch sollte diese Bekanntschaft später sehr folgenreich für Hähnel werden. Denn als er nach zwei Jahren im August 1834 auf einige Zeit nach Dresden zurückkehrte, fand er Semper wie Rietschel an der Akademie angestellt und knüpfte die Bekanntschaft mit Beiden wieder an. Indeß auch diesmal noch ohne Konsequenzen; denn in der Vaterstadt gab es für den jungen unbekannten Bildhauer noch nichts zu thun. Dies veranlaßte ihn auch schon nach einem Jahre wieder nach München zurückzukehren, wo er gleich im Anfang Schwind und später auch den von Leipzig dahin übergesiedelten Genelli persönlich kennen lernte. Da gefielen sich die beiden so geistesverwandten Männer dermaßen, daß sie von da an täglich miteinander verkehrten; es war in dieser Zeit, daß Hähnel jene berühmte Büste des Freundes modellirte, die schon einen ganz fertigen Meister mit völlig ausgebildetem, durchaus eigenthümlichem Styl zeigt, obwohl er noch kein halbes Dutzend Köpfe modellirt hatte. Rasch entstand auch ein Mädchenkopf von seltenem Zauber

und nahezu antiker Natürlichkeit, wie denn die griechische Kunst im Ganzen doch noch mehr auf Hähnel gewirkt hat als die der Renaissance. Ebendeßhalb aber haben gerade seine frühen Produktionen etwas, was so durchaus an diese letztere erinnert, die ja auf ähnliche Weise entstund. Mit der Seelenlosigkeit der früheren antikisirenden Richtungen haben seine Werke nichts gemein.

Um sich zu erproben, übernahm er es nunmehr für den Bildhauer oder vielmehr Lieferanten Mayer, der die Herstellung der Figuren an der Treppe der Gärtner'schen Bibliothek sammt der einiger Künstlerstatuen auf der Pinakothek in Accord bekommen hatte, das Modell der Figur des Homer für die erstere, und des Perugino und Poussin für die letztere in natürlicher Größe nach den Skizzen Schwanthalers auszuführen. Es war die Zeit, wo Semper in Dresden mit seinem Theaterbau beschäftigt war, für welchen er einen reichen plastischen Schmuck beabsichtigte. Da ihm der genial übermüthige Hähnel von jeher viel sympathischer war, als der fromme Rietschel, so entschloß sich Semper jenen nach Dresden zurückzurufen, um letzterem ein Gegengewicht zu geben. So kam Hähnel denn am 28. November 1838 für immer nach Dresden zurück.

Hat man Mantua die Stadt des Giulio Romano, Vicenza die des Palladio genannt, so könnte man mit demselben Recht das heutige Dresden die des Semper nennen, solche Umwandlung hat er durch seine Thätigkeit da hervorgebracht. Denn ohne seine großen Bauten waren ja auch Rietschel und Hähnel dort unmöglich, mindestens hätte der erstere verkümmern müssen und der letztere wäre wahrscheinlich in München geblieben oder nach Berlin gegangen.

So aber haben diese drei Männer zusammen dermaßen erfrischend auf das damals arg verknöcherte und verzopfte Elb-Florenz eingewirkt, daß ich bei meiner Rückkehr nach zehnjähriger Abwesenheit im Jahre 1846 die Stadt nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich schon in jener völligen Umwandlung begriffen fand, die ich bereits in Rietschels Leben schilderte. Ohne Zweifel kommt aber Hähnels feurigem Geiste nächst Semper der größte Theil an dieser Regenerationsarbeit zu. Denn sie änderte nach und nach den ganzen Ton der Gesellschaft nicht weniger als die künstlerischen Anschauungen; es gab absolut gar keinen Kreis, wo sie nicht hingedrungen wäre. Wurden schon die Handwerker durch die großen, seit einem Jahrhundert nie mehr vorgekommenen Bauten zu ganz neuen Leistungen genöthigt, so erfüllten die Werke, welche die Bildhauer jetzt ausführten, die ganze Stadt mit Entzücken, jede neue Statue war ein Ereigniß, das aller Welt zu sprechen, ja bisweilen auch zu denken gab, während der ganze Theaterbau den meisten eine neue Welt um so mehr aufschloß, als auch die Werke Richard Wagners ihn unmittelbar nachher einweihten, und so auf einmal im Handumdrehen die Morgenröthe eines neuen künstlerischen Zeitalters aufging.

Hähnel begann seine Betheiligung an diesem für ganz Deutschland, nicht nur für Dresden allein epochemachenden Monumentalbau mit den Statuen des Aristophanes, Sophokles, Shakespeare und Molière, die beim Brande des alten erhalten, auch am neuen Gebäude wieder ihre Plätze in den Nischen der Façade einnehmen. Besonders der Molière entzückte alle Welt durch die vortrefflich ausgesprochene Schalkhaftigkeit eines feinen und scharfen Be-

obachters, der unter dicker Allongeperrücke den Dichter mit dem gewandten Hofmanne köstlich vereinigt. Noch glänzender bewährte sich aber sein Genius in jenem herrlichen Bacchantenzug, der die Attika der Rückseite des Baues zierte. Es ist mir heute noch unbegreiflich, wie ein so junger Künstler diese kolossale Arbeit mit solcher vollendeten Originalität und Meisterschaft zu bewältigen im Stande war! Denn wenn sie Einflüsse der Antike, des Giulio Romano, Cornelius, hauptsächlich aber der Compositionen seines Freundes Genelli zeigt, so betreffen diese Einflüsse eigentlich doch alle nur das Arrangement und einzelne Motive. Die künstlerische Sprache aber, der Styl in dem das alles ausgeführt ist, mit seiner ganz eigenthümlichen Mischung von graziösem Uebermuth, männlicher Energie und jugendlichem Reiz gehört durchaus ihm, es steckt da eine neue Renaissance, die auch nicht im geringsten hinter den besten derartigen Arbeiten der Italiener zurückbleibt. Mir scheint es eine wahre Schande, daß dies herrliche Werk nicht mehr am neuen Theater prangt, das ihm doch keine plastische Zierde von gleichem oder gar größerem Werth an die Seite zu setzen hätte. Die Hauptfigur ist der im Wetttrunk mit Bacchus überwundene, von den neun Musen umgebene Herakles auf einem von Panthern gezogenen, von jubelnden Bacchantinnen, die auf Centauren reiten, gefolgten Wagen. In dieser Szene ist aber ein toller sinnlicher Uebermuth, der um so hinreißender wirkt, als der schönste Rythmus der Linie das Ganze beherrscht und in eine Art von melodischer Bewegung auflöst, bei der sich das Auge mit immer neuer Wonne an den anmuthigen Gestalten weidet. Man kann nichts Graziöseres sehen, als die den trunkenen Helden neckenden Musen, von

denen ihm die tollste eine Silensmaske vorhält, während sich hinter ihr Amor mit der Keule des Helden schleppt. Ich wüßte nicht, daß unsere gesammte moderne Skulptur etwas derartiges von gleichem Werthe geschaffen hätte. Denn der Alexanderzug von Thorwaldsen, an den man hier zuerst denken könnte, ist bei weitem kühler, hat zumal nicht diese Originalität der Formengebung, welch letzterer bei aller Anlehnung an die Antike doch viel mehr von Selbstgesehenem und Selbsterlebtem beigemischt ist als bei jenem, und dazu noch eine geistvoll übermüthige Schalkhaftigkeit, von welcher der große Däne weit entfernt war.

Um dieselbe Zeit schmückte Hähnel auch die Vorderseite des von Wolframsdorf neuerbauten Orangeriegebäudes mit den beiden Statuen der Flora und Pomona, graziöse Figuren, die man in ihrer schlanken Zierlichkeit dem ersten besten italienischen Renaissance-Meister zuzuschreiben versucht ist. Hier wie dort zeigt Hähnel besonders jene Virtuosität in der Erfindung der Gewänder, vor allem aber jenes feine Liniengefühl, in welchem er allen deutschen Meistern überlegen ist.

In Folge einer glücklich bestandenen Konkurrenz erhielt der rasch bekannt gewordene Künstler nun den Auftrag zum Beethoven-Denkmal in Bonn, das ihm zu einigen seiner schönsten Reliefs Gelegenheit gab, mit denen er den Sockel verzierte. Darunter befindet sich jenes wunderbar zarte Medaillon einer heiligen Cäcilie an der Orgel als Repräsentantin der geistlichen Musik, das zu seinen glücklichsten Inspirationen gehört. Erscheint die Heilige nicht eigentlich fromm, so ist doch das Zarte, Aetherische der Erscheinung unübertrefflich ausgesprochen wie die Hingebung an die

Harmonien, die sie den Tasten entlockt. Ihr Gegenstück war dann die vielleicht noch bezaubernder erfundene Figur der dramatischen Musik, freier und genialer, voll süßen Feuers. Das schönste der Reliefs aber ist die Symphonie, eine himmelan schwebende weibliche Gestalt, von vier Knaben umflattert, die mit köstlich drolligem Muthwillen das Andante, Allegro, Scherzo und Finale personifiziren. Die ganze Gruppe hat einen mächtigen Zug nach oben, einen hinreißenden Schwung der Composition, wie sie der Beethovenschen Meisterwerke wohl würdig sind. Die Poesie ist gedacht als eine auf einer Sphinx sitzende Jungfrau mit köstlich flatternden Gewändern um den enthüllten Busen. Kein Zweifel, daß Hähnel es verstund in diesen herrlichen Gestalten genau den idealen Begriff, den sie darstellen sollten, mit einer berauschenden Schönheit und zugleich so charakteristisch zu personifiziren, daß die moderne Kunst nach dieser Seite hin sicherlich nichts Glücklicheres und feiner Empfundenes hervorgebracht hat. Es ist hier noch eine jugendliche Begeisterung und Wärme, die direkt an die besten Arbeiten der italienischen Frührenaissance hinreichen, da sie dieselbe tief innerliche Heiterkeit mit nicht geringerer Anmuth verbinden. Wer damit ähnliches an der Pariser Oper vergleicht, wird bei allem Talent ihrer Produktionen doch sagen müssen, daß sie ebenso tief unter diesen stehen, als ein Offenbach unter Beethoven.

Daß die Figur des letzteren selber ebenso gelungen sei, kann man nicht sagen, obwohl die Intention auch hier vortrefflich ist. Aber der Künstler hatte noch zu wenig Erfahrung bei diesem ersten Monument und überlud daher die Gestalt so mit der Draperie eines reichen Mantels, daß sie

ein wenig zu kurz und dick aussieht. Um so besser ist der Kopf. Ich wüßte nicht, daß seither je einer, selbst der des Zumbusch nicht, den Charakter des Mannes so erhaben aufgefaßt hätte. Das ist ein wahrer Vulkan, d. h. ein Gott von einer Macht und Tiefe, einer Erhabenheit, für die nichts Gemeines und Niedriges mehr existirt. Hähnel verschmäht hier wie immer alle jene kleinen Reize in der Behandlung der Haut und des Fleisches, durch die andere ihre Menschen, wenn nicht wahr, doch wahrscheinlich zu machen suchen. Er gibt bloß Geist und Charakter, diese aber vollkommen wieder, da er eben selber ein ungewöhnlich geist- und charaktervoller Mann ist.

Kurz nach der Vollendung dieses Werkes, welches damals das größte Aufsehen erregte, lernte ich 1845 den Meister desselben persönlich kennen. Von Leipzig, wo ich mich eben aufhielt, nach Dresden herübergekommen, um die erste Aufführung von meines Freundes Laube „Struensee" zu sehen, besuchte ich ihn als Begleiter der Frau Iduna Laube in seinen, weit draußen in der Friedrichstadt, in den Parterresälen des Marcolinischen Palais unendlich poetisch eingenisteten Ateliers. Imponirte schon die mächtige Gestalt des schwarzbärtigen Mannes mit den durchdringend blickenden glühenden Augen, so eröffneten seine Werke, vorab der Bacchantenzug mir eine völlig neue Welt. Ich hatte soeben Sempers Theater gesehen, und fühlte mit einer Bestimmtheit wie noch nie, daß von hier aus eine neue Periode der deutschen Kunst ihren Anfang nehme. Das ungewöhnlich Lebhafte, ja leidenschaftliche Aussprechen dieser dunkeln Empfindung gewann Hähnel einen Antheil ab, aus dem, nachdem ich erst einige Monate später nach Dresden übergesiedelt

war, ein fast täglicher Umgang entsprang, bei dem der mir an Talent wie Lebenserfahrung gleich überlegene Meister freilich durchaus der gebende Theil blieb, ohne daß es ihm jemals eingefallen wäre, diese Ueberlegenheit in drückender Weise geltend zu machen.

Dadurch gerade übte er einen so fesselnden Einfluß auf unzählige junge Männer aus, daß er niemals den Schulmeister, immer nur den stützenden und anfeuernden Freund herauskehrte. Er ward so der Mittelpunkt für alle idealen Bestrebungen, da sich ihm eine talentvolle Jugend mit Enthusiasmus anschloß. Für uns war er aber um so fördernder, als wir wie die meisten jungen Leute geneigt waren, das Leben selber idealistisch anzufassen, in der Kunst aber dem von Frankreich und Belgien hereinbrechenden Naturalismus zu huldigen, der einem ungebildeten Geschmack ja immer am nächsten liegt. Er aber, der sich einen durchdringenden Blick für die innerste Natur des Menschen wie die Realität der Dinge angeeignet hatte und sich auch durch eine noch so bestechende Hülle glänzender Phrasen nicht beirren ließ auf den Kern der Dinge einzugehen, — der seine Begeisterung immer nur für das wahrhaft Große und Edle in der Kunst wie im Leben sparte, — er konnte auf unsere unklare Schwärmerei für nichtige Dinge und hohle Menschen nur sehr nützlich und gesund ernüchternd wirken. Es war ja die aufgeregte Zeit vor 1848, in der wir uns den ersten Vorboten der großen Erschütterung gegenüber befanden, und da muß ich mich heute noch wundern, wie scharf und richtig er, ohne je eine Zeitung zu lesen, das damalige Parteileben mit seinem liberalen Schwindel und seinen eiteln Tagsgötzen beurtheilte, obwohl er ein glühender

deutscher Patriot war, der die endliche Erringung unserer nationalen Einheit mit lodernder Begeisterung begrüßte. Daß sie durch Schwatzen oder Singen errungen oder erhalten werden könnte, hat er aber nie geglaubt, darin unterschied er sich gründlich von der ungeheuren Mehrzahl der vielen geistreichen hochbegabten Männer, welche die damalige Dresdener Gesellschaft bildeten, und den nachherigen Aufstand vorbereiteten.

Als ich Hähnel besuchte, arbeitete er an dem großen Denkmal Kaiser Karls IV, des Stifters der Prager Universität, das ihm zur Säkularfeier derselben im Jahre 1848 vom böhmischen Landesausschuß bestellt worden war. Neben dem berühmten gothischen Brückenthurm stehend, hatte es sich seiner Architektur anzubequemen, wozu sich übrigens die stylistische Strenge der Hähnel'schen Plastik vortrefflich eignete. Es ist denn auch vielleicht das beste Monument geworden von all den vielen, die der Künstler geschaffen hat, hier machte der strenge Classizist sogar der mittelalterlichen Romantik einige wohlthätige Concessionen. Besonders glücklich ist die Kolossalfigur des Kaisers, die ohne den czechischen Typus zu verleugnen, doch einen Ausdruck von jovialem und geistreichem Wohlwollen trägt. Er hat die Stiftungsurkunde in der einen Hand, während die andere in die Seite gestemmt ist, und steht auf einem reichgegliederten Sockel, an dessen vier Seiten unter gothischen Baldachinen die lebensgroßen Figuren der vier Fakultäten auf Consolen ruhen, während etwas über ihnen, an den abgeschrägten Ecken vier kleinere Standbilder von berühmten Zeitgenossen stehen. Ich kenne wenig Denkmäler bei denen die einzelnen Theile in so glücklichem Verhältniß zu einander

stehen. Gerade dieses wird bekanntlich so oft verfehlt; hier entstehen die wohlthuendsten Contraste, und besonders die Sockelfiguren in ihrer schlanken Zierlichkeit lassen die Erhabenheit, Macht und Größe des Herrschers über ihnen sehr günstig hervortreten. Aber auch die Charakteristik der die verschiedenen Fakultäten repräsentirenden Damen ist mit dem feinsten Humor gewürzt. Besonders die Medizin mit der Arzeneischale in der Hand und einem bei aller Anmuth klug beobachtenden, vorherrschend verständigen, ja skeptischen Gesicht ist so überaus gelungen, daß man ihre Abgüsse in den meisten Museen als eine Musterleistung moderner Skulptur trifft. Als die jüngste der Wissenschaften ist sie noch in der ersten herb jungfräulichen Blüthe, während die Theologie, eine ältlichere Jungfrau, herrsch- und zanksüchtiger, schon eher etwas Betschwesterhaftes hat. Daß die Jurisprudenz es an Neigung zur Haarspalterei so wenig fehlen läßt, als an einer gewissen steifen Majestät, ist selbstverständlich und so zeigten die Damen alle ihre besondere Eigenthümlichkeit mit großer Sicherheit ausgesprochen. In der bewußten Herausbildung all dieser Feinheiten war Hähnel unermüdlich, nicht minder aber auch in der Vereinigung derselben mit strenger Schönheit. Hier that er sich nie genug, wie ich, der ich ihn in dieser Zeit fast täglich abholte, unzähligemal beobachten konnte, da meinem weniger feinen Geschmack gar oft etwas lange genügte, während er es wochenlang immer wieder einriß und auf's neue besser zu machen suchte. Nur seine urkräftige Natur konnte solch unermüdliche Arbeit vom frühen Morgen bis späten Abend aushalten und dann noch auf den langen Spaziergängen, die wir machten, oder in der Kneipe die unerschöpf-

lichste Frische und Schalkheit bewahren. Als ich ihn aber nach dreißig langen Jahren im letzten Sommer wieder besuchte, war der Siebziger noch ebenso rüstig an der Arbeit im Atelier und ebenso lebendig und anregend unter den Freunden Abends beim Glase Wein!

Und doch hatte er unterdeß neben seinen Triumphen auch unsäglich Schmerzliches erlebt, da ihm neben manchem anderen Leid der einzige hochbegabte Sohn an einem Brustleiden gestorben war unter Umständen, die den Fall für ihn doppelt schmerzlich machen mußten.

Der bildhübsche Junge,. den ich als Kind gesehen, hatte in der Schule absolut nichts lernen wollen, dafür aber auch dem strengen Vater nie die mindeste Lust zum Zeichnen gezeigt. Seine Faulheit hatte demselben schon viel Verdruß bereitet, als der sechzehnjährige Bursche eines Tages vom Gymnasium wegen irgend eines lustigen Scholarenstreiches relegirt wurde. Der Vater, der sich bisher um den schlechten Schüler nicht allzuviel bekümmert hatte, nahm denselben nunmehr vor, und fragte ihn, zu was er denn eigentlich Lust habe, nachdem er sich für die Reize der lateinischen Grammatik ebenso unempfindlich als für die der griechischen erwiesen habe? Da antwortete ihm der Sohn zu seiner ungeheuersten Verwunderung: „Eigentlich möchte ich am liebsten werden, was Du bist.“ Immer noch zweifelnd, entgegnet der Vater: „Dazu braucht es aber Talent, meinst Du denn, daß Du das leichter lernen könntest als Latein? „O, ganz gewiß,“ erwiderte der Sohn. — Ja hast Du denn jemals auch nur probirt, ob Du etwas machen kannst und ob dir etwas einfällt? Da zeigte ihm der Sohn eine Anzahl Entwürfe, die allerdings eigenthüm-

liche Auffassung verriethen. Hähnel ließ seinem Sohn nun Zeichenunterricht nach guten Vorlagen und nach Gyps geben, und schon nach einem Vierteljahr fieng dieser an zu componiren, ja jeden Abend fand der überraschte Vater eine neue Composition auf dem Tisch. Ich habe diese Entwürfe auch gesehen, da sie mir der Vater mit wehmüthig stillem Stolz einst zeigte, und kann bezeugen, daß sie fast unbegreiflich sind für einen jungen Menschen, der noch so wenig Unterricht genossen. Er besuchte nun die Akademie, wo er schnell vorwärts kam, aber wie seinerzeit der Vater weniger Studien nach der Natur machte, sondern sich lieber damit beschäftigte, seine innere Welt zu gestalten.

Von diesem Augenblick an waren nun Vater und Sohn, die sich bisher eher gemieden hatten, unzertrennlich. Ich sah beide ein Jahr nachher in München und freute mich über das ideale Verhältniß, in welchem sie zu einander standen; der Vater war auf die Arbeiten des Sohnes stolzer als auf die eigenen. Der junge Mann fertigte in der Zeit eine Reihe der verheißungsvollsten Compositionen. Da zeigten sich, während er sein Dienstjahr machte, die ersten Spuren eines verhängnißvollen Brustleidens. Vergebens schickte ihn der Vater einen Winter nach Cairo, einen zweiten nach Corfu, von wo er ihn, nachdem er ihn in Triest abgeholt hatte, im Sommer 1868 selber nach Davos begleitete. — Es war alles umsonst: am Christabend desselben Jahres brachte man dem schwer gebeugten Vater die Leiche des geliebten Sohnes! Hier gab es keinen Trost als unermüdliche Arbeit. Aber es waren schon so viele Jahre seither vergangen — und doch zitterte die Stimme

des Alten, als er mit mir von diesem tiefsten Schmerz seines Lebens sprach und dann kein Ende finden konnte.

Ich habe meiner Erzählung vorgegriffen. Hähnel war als leidenschaftlicher Verehrer der cornelianischen Richtung in einen starken Antagonismus gegen die nach Dresden berufenen Düsseldorfer gerathen, die an der Anstalt eine mehr realistische Richtung vertraten und, wie wir uns einbildeten, nicht ohne Geringschätzung auf die Münchener Größen herabsahen. So spaltete sich die ganze Künstlerschaft in zwei Parteien. Das Jahr 1847 brachte dann Schnorr nach Dresden, wodurch unsere Partei eine erhebliche Verstärkung erhielt. Schon hatte auch der Museumsbau begonnen, bei dem eine reiche plastische Verzierung durch Hähnel und Rietschel beabsichtigt war. Da brach jedoch das Jahr 1848 herein und drohte plötzlich mit einer allgemeinen Sündfluth. Mich widerte die so ganz unreife Bewegung anfänglich unsäglich an, und die Zerstörung aller Verhältnisse führte mich nach England; aber eben in der Fremde erwachte mir mit einem Male ein Interesse an der im Grunde doch unvermeidlich gewesenen Revolution, das mich nach Frankfurt, also so recht in ihre Mitte hineintrieb, wo ich im Interesse der preußisch-kaiserlichen Partei Carrikaturen machte. Hähnel aber, der von vorneherein noch weniger als ich die Hoffnungen theilte, welche so viele an jene Bewegung knüpften, hatte sich ganz auf die konservative Seite geschlagen und sich viele Anfechtungen dadurch zugezogen. Als ich ein Jahr später, im Herbst 1849, nach dem Scheitern des preußischen Kaiserprojektes und nachdem die verschiedenen bewaffneten Erhebungen niedergeschlagen waren, wieder nach Dresden in die widerwärtigste politische Reaktion hineinkam, fand ich ihn

zwar als Professor und Mitglied des akademischen Rathes wieder, aber wenig beschäftigt, da die Revolution auch den Museumsbau zum Stillstand gebracht hatte, nachdem sie den unglücklichen Baumeister wie meine Freunde Richard Wagner, Julius Fröbel, Köchly, Gustav Freytag, Gräfin Hahn und viele Andere vertrieben.

Einstweilen beschäftigte sich Hähnel mit einigen reizenden Compositionen zur Mythe von Amor und Psyche, die er selbständig erfand und durch allerhand Abenteuer, die der Liebesgott mit dem jungen Bachus zusammen erlebt, ausschmückte, sie überdieß mit der Prometheussage in Parallele setzte. Von den 49 Bildern, deren Vorwürfe er sich schriftlich ausarbeitete, und die eigentlich zur Ausführung in Fresko in der Loggia des Museums bestimmt waren, um da das Thema der Skulpturen des Aeußeren weiterzuspinnen, sind nur drei fertig gezeichnet worden. Ein paar dieser mit Bleistift köstlich ausgeführten Compositionen hat er später auch modellirt, so jenes reizende Relief, wo Amor und Bachus mit Ganymed den Adler des Zeus an den Panther des Bacchus hetzen und sich nicht wenig daran ergötzen, als der Adler diesen in den Schwanz kneipt. Auch jene von einem Centauren entführte Bacchantin, die sich mit dem Thyrsus gegen einen Faun wehrt, der sie dem ersteren entreißen will, ein Stück voll des tollsten sinnlichen Uebermuths entstund jetzt. Dann plagte er sich, angeregt durch den großartigen Erfolg, den Rietschel um diese Zeit mit seiner Pieta errang, unendlich an der Statue einer Madonna mit dem Kinde herum, die ihm von einem Grafen Stolberg bestellt war, aber dem alten Heiden durchaus nicht gelingen wollte. Er hat sie gewiß viermal ge-

macht, bis sie ihre jetzige überaus schöne und edle, aber noch immer nicht recht religiöse Form erhielt.

Inzwischen wurde aber doch der Museumsbau wieder aufgenommen, für dessen Verzierung den Künstler nun die Entwürfe drei Jahre lang ausschließlich in Anspruch nahmen. Die ganz neue Idee des in zwei große Hälften, die Verherrlichung der klassischen und der romantischen Kunst zerfallenden Ganzen wie die Angabe der darzustellenden Gegenstände rührt von Hähnel ausschließlich her, da sich Rietschel seiner überlegenen Einsicht hier völlig unterordnete. In die Ausführung theilten sie sich dann ganz gleichmäßig. So sind von ihm nicht nur die Statuen Alexanders des Großen und Lysippus, sondern auch des Dante, Cornelius, Michel Angelo und Rafael. Ja den letzteren gestaltete er durch eine wahrhaft unermüdliche Durcharbeitung nicht nur zu seiner besten Figur überhaupt, sondern auch zu einer der unzweifelhaft besten, welche die ganze moderne Zeit hervorgebracht, wie ich mich erst kürzlich wieder an dem Exemplar in der Berliner Nationalgallerie überzeugte, das die deutsche Plastik dort weitaus am glänzendsten vertritt. Ich wüßte nicht, daß es eine zweite moderne Porträtfigur gäbe, wo sich die historische Persönlichkeit des Dargestellten, wie sie sich in seinen Werken offenbart, so durchaus mit der plastischen Gestalt deckte. An diesem Rafael ist nicht nur der herrliche Kopf, sondern Figur, Gebärde, Haltung, Gewandung, kurzum Alles rafaelisch, sie ist eine Vereinigung von idealer Hoheit, Reinheit und Grazie, die man seit drei Jahrhunderten nicht besser zu bezeichnen weiß als durch eben dieses Wort. Das Linienspiel der die Treppe des Vatikans leicht, fast schwebend herabsteigenden

Gestalt ist die lautere Musik wie auf den Rafaelischen Bildern selber; in den Zügen des entzückend schönen Jünglings findet man die ganze Holdseligkeit seiner eigenen Jünglingsfiguren vereint mit der keimenden Hoheit und Macht von Rafaels späterer Zeit, die alles Unreine und Gemeine weltweit von sich abweist.

Sonderbarerweise ist dem Künstler die ihm persönlich doch noch congenialere Figur des Michel Angelo nicht in dem Maße gelungen; wir sehen wohl den einsam und melancholisch sinnenden, mit Hammer und Meißel vor seiner Arbeit stehenden Meister, aber wir finden in der Figur nicht das dämonisch Gewaltige, Unnahbare, Machtvolle, das was die Italiener „terribile" an seinen Werken nannten und was er selber doch auch in hohem Grade besessen zu haben scheint; jene verhaltene Leidenschaft, wie sie sich speziell im Moses so erschütternd ausspricht. Hier stand Hähnel seine Vorliebe für die maßvolle Heiterkeit der Antike offenbar im Wege. An den Dante erinnere ich mich nicht mehr genauer, dagegen um so besser an den Cornelius, zu dem er 1852 die Büste nach der Natur modellirte. Sie ist vortrefflich, ebenso stylvoll als großartig. Wenn der witzige Genelli den Altmeister oft mit einem alten Criminalrath verglich, so dürfte man das mindestens in Höllenrichter übersetzen, um der Sache näher zu kommen, wie denn auch die Gestalt voll ernster Majestät, die ihm Hähnel gab, vollkommen für einen Minos oder Radamanthus ausreicht. Donndorf hat die Büste darum bei seinem Düsseldorfer Monument mit Glück benützt, ohne sie zu erreichen. Auch in Alexander dem Großen spricht sich der glühende Jüngling, dem die Welt zu eng war, glücklich aus, obwohl

das Gewaltige unleugbar nicht die für Hähnel zugänglichste Seite der Kunst scheint.

Am besten gelang ihm die Größe in seinen Frauengestalten. So speziell bei den zahlreichen Reliefs und Zwickelfiguren des Galleriegebäudes einigemale vortrefflich, wie sie überhaupt eine wahre Fülle von schönen Erfindungen enthalten. Gleich bei der prächtigen Judith, die mit dem Haupte des Holofernes in der Hand stolz und triumphirend einherschreitet. Oder bei der Zwickelfigur einer Eva, die in düsteren Schmerz über Abel verloren, lebhaft an die Nacht des Michel Angelo erinnert. Auch Jakob, der mit dem Engel ringt oder die Himmelsleiter sieht, ebenso die Sybillen sind vortrefflich. Am liebsten begegnet man ihm aber doch bei den antiken Stoffen oder Personifikationen von Begriffen. So wird man nicht leicht anmuthigere Compositionen sehen als die beiden großen Medaillons mit den drei bildenden Künsten und den drei Grazien. Das Relief beherrscht er überhaupt in seltenem Maße, weil es vorzugsweise auf feine rythmische Durchbildung der Linie angewiesen ist. Unstreitig beeinträchtigt diese bei ihm manchmal die Unmittelbarkeit der Empfindung, die Inspiration; es wäre ihm unmöglich gewesen, die Schönheit der Linie jemals der Wahrheit oder Energie des Ausdruckes aufzuopfern. Kamen sie also in Konflikt, so mußten diese etwas nachgeben und so entstund denn wenigstens in der späteren Zeit oft jenes gehaltene, vornehm kühle Wesen, das man an vielen seiner Figuren bemerkt. Um so mehr als er nach und nach die Anlehnung an die italienische Renaissance immer mehr mit der an die Antike vertauschte, indeß ohne je darin so weit zu gehen als Thorwaldsen.

So bei dem großen Denkmal des Königs Friedrich August, womit er jetzt den Dresdener Neumarkt zierte. Ist die Figur des Königs in der unmalerischen Generalsuniform ohnehin wenig günstig für die Plastik und daher trotz der überaus großen Aehnlichkeit weniger ansprechend, so sind dagegen die Gestalten der vier Regententugenden am Sockel, der Frömmigkeit, Weisheit, Gerechtigkeit und Stärke hervorragend edel gelungen, wenn auch ohne daß sie sich dem Gedächtniß so unauslöschlich einprägen als manche andere vor ihnen.

Nachher hat er noch für den Neubau des in der Revolution niedergebrannten Zwingerpavillons sechs Figuren gemacht, welche die verschiedenen Zweige der Poesie und Musik darstellen, dann für den Thurm der Kirche zu Neustadt-Dresden die vier Evangelisten und die heiligen drei Könige, dekorative Arbeiten, die ich nicht kenne. Inzwischen war ihm auch von demselben Grafen Franz Thun, der ihm seinerzeit das Prager Denkmal verschafft hatte, das Monument für den Feldmarschall Schwarzenberg in Wien aufgetragen worden, — eine riesige Reiterfigur, welche für die Plastik allerdings nicht ungünstiger gedacht werden kann. Denn an diesem dicken Herrn in der unglaublich häßlichen und steifen Uniform der damaligen Zeit mußte jede Kunst erlahmen, gegen diese Personifikation aller Prosa konnte Hähnels Genius um so weniger aufkommen als hier nur eine zopfig malerische Behandlung der Plastik durch pikantes Machwerk allenfalls noch einige Aussicht gehabt hätte, die seinige gewiß nicht, die direkt darauf hinaus ging die Linien zu zeigen statt sie zu verstecken. Er that wenigstens das Mögliche und fand auch für den Helden

von 1814 ein passendes Motiv, d. h. er ließ ihn den Degen einstecken. Zum Sieger über Napoleon konnte er ihn freilich dadurch nicht stempeln, dazu war Blücher doch eine sehr viel passendere Figur. Der treffliche Gaul ist denn auch viel mehr werth als sein Herr, er adelt den Reiter, obwohl dieser am Ende auch nicht langweiliger aussieht, als er es wirklich war.

Für diese unverschuldete Schlappe revanchirte er sich um so glänzender durch die fünf Figuren, mit welchen er jetzt die Loggia des Wiener Opernhauses verzierte, die Phantasie inmitten der Melpomene und Thalia, während an den Seiten noch die Liebe und der Heroismus als die Inspiratoren jener stehen. Das sind Werke, die keinen andern Fehler haben, als daß ihre strenge und doch süße Anmuth für die schwere Architektur des Gebäudes nur fast zu fein ist. Daß die Phantasie uns himmelwärts, nicht hinunter ziehen soll, ist in der die Lyra spielenden Figur ebenso schön ausgesprochen, als der trotzige Ernst der mit Dolch und Medusenhaupt ausgerüsteten Melpomene und Thaliens schalkhaft sinnende Grazie. Man könnte diese Figuren recht wohl für ächt griechische halten, wenn man sie eines schönen Tages ausgrübe, statt sie sich auf der Ringstraße langweilen zu lassen, wo sie nur Makart'sche Damen vorüberpassiren sehen, die allerdings mit ihrer Umgebung in besserer Harmonie stehen.

Weniger glücklich war der Meister mit den beiden Pegasussen, mit denen er den Giebel zu verzieren hatte. Um den Genien, die sie tragen, doch Raum zum Reiten zu verschaffen, mußte er ihnen die Flügel zu tief unten ansetzen, was nicht gut wirkt. Abgesehen davon füllen sie indeß ihren Platz imponirend genug aus.

Dem Schwarzenberg-Monument hatte er inzwischen jenes des bei Quatrebras gefallenen Herzogs von Braunschweig folgen lassen, das ich nicht kenne. Dann ging er an das Denkmal Theodor Körners, welches 1871 enthüllt ward. Die Schwierigkeit des Kostüms, die Hähnel bei einem Schwarzenberg nicht zu besiegen vermochte, ist hier mit spielender Leichtigkeit überwunden, man sieht in diesem begeistert das Schwert ans Herz drückenden Jüngling ganz den, der zugleich „ein Dichter und ein Held" war, „ein solcher, der im heiligen Kriege gefallen auf dem Siegesfeld!" Von all den vielen Monumenten, mit denen die Dresdener Schule ihre Vaterstadt verziert hat, ist dieses in seiner anspruchlosen Einfachheit das unbedingt ergreifendste. Denn nichts, keine Linie stört an demselben den Eindruck eines hochbegabten todesmuthigen Kämpfers, der es ahnt, daß er als ein reines Opfer fallen wird für der theuren Heimath Befreiung. Die ganze stürmische Begeisterung des Jahres 1813 malt sich in dieser schlanken und kräftigen, opferfreudig zum Himmel blickenden Heldengestalt, die so energisch aus dem malerisch drapirten Reitermantel heraustritt.

Die letzten Jahre hat der nun alternde Künstler mit mancherlei Arbeiten zugebracht, die bei ihm entweder bestellt waren, wie ein Leibnitz-Monument für Leipzig, oder die er sich frei wählte, wie die grandiose Gruppe einer Eva, die den kleinen Abel vor Kain schützt, der ihn von ihrer Brust verdrängen will. Unter seinen weiblichen Figuren dürfte diese die grandioseste sein und alle drei bauen sich zu einer herrlichen Gruppe auf. Die Unermüdlichkeit, mit der er einen solchen Vorwurf durch-

bildet, und sich niemals genug dabei thut, bildet einen wahrhaft wohlthuenden Gegensatz zu der rohen Bravour, mit der andere oft dergleichen behandeln. Das vortreffliche, erst 1881 vollendete Leibnitz-Monument endlich gibt die Vereinigung von Gelehrten und Hofmann sammt dem Geistesheroen vortrefflich wieder und zeigt noch nicht das mindeste Nachlassen der produktiven Kraft.

Noch weniger gealtert als innerlich gereift fand ich den Meister, als ich ihn nach langen Jahren endlich im Sommer 1881 wieder besuchte. Er war gerade an dieser großen Arbeit beschäftigt. Hatte er früher, begeistert von seinen künstlerischen Idealen, hinsichtlich deren niemals das mindeste Schwanken bei ihm zu bemerken war, wie er auch niemals irre ward in seinen Zielen, oft intolerant und schonungslos im Urtheil geschienen, so hatte ihn das Alter jetzt fast völlig umgewandelt und ihn in einer Weise schonend und gerecht für jedes Verdienst gemacht, wie man es äußerst selten unter Künstlern trifft. Nur gegen die Feinde des Vaterlandes und seiner Größe, gegen die, welche durch ihre Parteiwuth und Rechthaberei oder ihren charakterlosen Kosmopolitismus es schwächen, ja seine schwer errungene unschätzbare Einheit gefährden, hatte er die alte gesunde Erbitterung, wie das lebhafteste Dankgefühl für die, denen es seine neue Größe verdankt. So fand ich auch bei ihm und zwar vor Allen die so oft gemachte Erfahrung bestätigt, daß unsere großen Künstler auch die besten Patrioten sind, während man dies von den bloßen Virtuosen keineswegs sagen kann. Solche feste Ueberzeugungstreue wie sie Hähnel eigen, mußte natürlich auch auf die noch Unsicheren und Suchenden, also vor allem auf die Jugend mächtig wirken, besonders da sie

mit so viel Elastizität und jugendlicher Frische gepaart war, wie mit einer reichen Bildung, die er sich spielend nebenher angeeignet hatte, — gleich so vielen bedeutenden Männern, die nicht, wie die jungen Leute heutigen Tages durch den Besuch der Gymnasien gerade die besten Jahre für die Werkstätte verloren, — unersetzliche Jahre, weil man in ihnen eben die Technik am leichtesten lernt.

Hähnel hat eine überaus große Anzahl von trefflichen Schülern gezogen, die ihm aus ganz Deutschland zuströmten und denen er, indem er sich ihrer mit großem Eifer annahm, ihr Fortkommen zu erleichtern suchte. Um Schillings hier nicht zu gedenken, obschon auch er mehr Hähnels Schüler ist als Rietschels, wenn er auch bei diesem den Grund gelegt hat, so gingen aus des ersteren Atelier u. a. hervor die vortrefflichen Wiener Kundmann und Benk, der Münchener Ferdinand v. Miller, der Schweizer Dorer, der Hannoveraner Harzer, die Sachsen Henze, König, Storker, und zuletzt noch der geniale Behrends, ein Thüringer. Sie alle haben es zu mehr oder weniger Ruf und einer ausgedehnten Wirksamkeit gebracht. Denn das ist keinen Augenblick zu verkennen, daß diese Dresdener Bildhauerschule, wie sie Rietschel und Hähnel hervorgerufen, im Verein mit der Rauch'schen uns eine wahrhaft nationale Skulptur erst geschaffen hat, d. h. eine solche, die unseren besten Eigenschaften entspricht, vorab dem unverwüstlichen Idealismus, unserem rythmisch musikalischen Gefühl wie dem philosophischen Tiefsinn. Und die auch noch von unseren weniger guten, selbst von der nationalen Härte und Kleinlichkeit gerade soviel behielt, als unerläßlich war, um sich immer eng unserer Volksindividualität anzuschließen, d. h. volksthümlich zu bleiben, was weder

die Skulptur des Zopfes noch gar die der antikisirenden Periode vermochte. Daß Hähnel auch mit äußeren Auszeichnungen überhäuft wurde — erhielt er doch den Orden „pour le merite“ und erst neuerdings die Ernennung zum korrespondirenden Mitglied der französischen, sowie der Antwerpener Akademie — ist fast selbstverständlich.

Es ist ein überreiches Künstlerleben, das ich hier dargestellt habe. Denn zu den besprochenen Arbeiten kommen noch eine Menge weniger bedeutender, vorab unzählige oft höchst geistreiche Skizzen, Entwürfe und Zeichnungen, Büsten und Medaillons. Dennoch arbeitet der Siebziger noch immer mit ungeschwächter Kraft und ist mit dem frühesten Morgen schon in der Werkstätte. Möge ihm diese Frische noch lange erhalten bleiben!

XLIII.

Johannes Schilling.

Die Verherrlichung des eigenen Volkes, seiner großen Männer, seiner Ideale und Triumphe wird immer die schönste Aufgabe für den Bildhauer bleiben. Daß sie ihm durch die Gunst des Geschicks eigentliche Lebensaufgabe ward, ist der Grund, weßhalb Johannes Schilling, unter allen aus der Rietschel-Hähnel'schen Schule hervorgegangenen Künstlern der glänzendste geworden ist. Nicht am wenigsten weil er den Verstand gehabt, zur rechten Zeit auf die Welt zu kommen. Denn wie viel Schilling auch seiner köstlichen Begabung und seinem unermüdlichen Fleiß verdankte, nicht minder schuldete er auch dem Glück, das ihm ermöglichte, mit dem feinfühligen Instinkt einer genialen Künstlernatur seine Werke zum Ausdrucke der glanzvollsten Periode unseres mächtig aufblühenden Vaterlandes zu machen, nachdem jene Meister ihm die Arbeit, sich eine eigenthümliche künstlerische Sprache erst schaffen zu müssen, wenigstens großentheils abgenommen hatten.

Repräsentirt Rietschel in unserer modern deutschen Skulptur die romantische Periode, wogegen in seinem Lehrer

Rauch wie seinem Nebenbuhler Hähnel die moderne Renaissance wie die Anfänge unserer nationalen Wiedergeburt ihre Vertreter haben, so hängt das nur zu sehr mit ihren beiderseitigen Lebenserfahrungen zusammen. Denn Rietschel wurde die Kümmerlichkeit der ersten Jugendeindrücke so wenig jemals mehr los als die meisten seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Schillings Jugend aber blieb doch die Noth, wie auch das Ringen so wenig erspart als tiefe Seelenbewegung; wuchs er doch in jener Epoche gewaltiger welterschütternder Kämpfe auf, welche der nationalen Einigung und Erhebnng vorausgiengen. Die Revolution von 1848 empfängt schon den zwanzigjährigen Jüngling, indem sie die Straßen seiner Vaterstadt mit dem Blute seiner Kameraden und Mitbürger röthet. Von da an reiht sich Kampf an Kampf, in Schleswig Holstein, in der Krim, er sieht in Italien die Vorbereitungen zur Befreiung von der Fremdherrschaft und Erringung der nationalen Einheit; bei der Rückkehr von da erst mit idealen Aufgaben beschäftigt, die ihm als Vorbereitung dienen, findet er 1866 die Heere der feindlichen Brüder in der eigenen Vaterstadt, hört den Donner von Sadowa rollen, und sieht dann die Ueberwundenen von damals 1870 rasch versöhnt mit den Siegern zur Vertheidigung des gemeinsamen Vaterlandes ausziehen und nach Siegen ohne Gleichen mit unsterblichem Ruhm geschmückt zurückkehren, die Majestät des deutschen Reiches, die Einigung des Vaterlandes als Kampfpreis heimbringend. Unter solchen gewaltigen Eindrücken vertieft sich der Charakter seiner Kunst erst recht zu edlem Ernst, da erringt er jene Größe der Form, die ihn befähigt, unerhörte Triumphe durch das größte Siegesdenkmal zu feiern, welches Deutsch-

land bisher gesehen hat, und das seine Hauptlebensaufgabe werden sollte, wie das aus der persischen Kriegsbeute aufgeführte Parthenon für einen Phidias. Niemals hätte Schilling seine Germania bilden können, wenn ihn nicht unmittelbar vorher ihr Urbild durch seine Kämpfe und Triumphe auf's Tiefste erschüttert und seiner ächten Künstlernatur es zum Herzensbedürfniß gemacht hätte, den Stolz auf sie in jener mächtigen göttergleichen Gestalt, die ihm so eben als stolze Siegerin erschienen war, zu verewigen!

Doch gehen wir zu den Einzelnheiten dieses selten glücklichen Lebenslaufes über, wie sie mir der Meister einst selber erzählte. — Johannes Schilling ist am 23. Juni 1828 in Mitweida geboren, wo sein Vater, ein Sohn des bekannten Novellisten Schilling, Geschäftsführer in einem Handlungshause war. Ein Ideal strenger Pflichterfüllung, väterlicher Sorgfalt und Liebe, hatte dieser brave Mann denn auch die große Genugthuung, der glänzenden Laufbahn des Sohnes bis in dessen 47. Jahr folgen zu können, ja ihn die eigene goldene Hochzeit mitfeiern zu sehen. Als einziger Sohn — er hatte nur eine Schwester — wuchs der Knabe in voller Liebe und Aufmerksamkeit der gebildeten Eltern, besonders auch der geistig sehr strebsamen und empfänglichen Mutter, die einen starken Zug zu allem Idealen hatte, auf. Als nach zwei Jahren der Vater eine Stelle als Sekretär bei der Dresdener Gasanstalt annahm, konnten auf den Knaben im schönen Elbflorenz künstlerische Eindrücke um so mehr ihre Wirkung üben, als sich die Familie doch immer eines, wenn auch sehr bescheidenen Wohlstandes erfreute, so daß die Noth des Lebens nicht störend dazwischen trat. Dieß und die Innigkeit des ganzen Familienkreises

ließen ihn zu jener harmonischen Entwicklung, zu jener sonnigen Heiterkeit ohne Uebermuth kommen, die sich in seinen frühesten Arbeiten so auffallend ausspricht, in denen kein dämonisches Element irgend einer Art zu finden. In der Schule lernte er fleißig und gut; vor allem aber und zwar von allem Anfang an zeigte er Talent und Neigung zur Kunst, so daß ihm der Vater bald speziellen Zeichenunterricht durch einen so begabten als originellen Lehrer geben ließ, der ihn veranlaßte, sich bei allem, was er that, laut Rechenschaft über die Gründe zu geben, was ihn bald nöthigte, über die Mittel der Darstellung genauer nachzudenken. Mit 14 Jahren besuchte er bereits die Akademie, wo der geistvolle und begabte Nazarener Peschel sein Lehrer ward. Obwohl von allem Anfang an entschlossen, Bildhauer zu werden, vergiengen doch vierthalb Jahre über dem strengsten Studium der Zeichnung und Composition, über deren Regeln er bei dem fein und klassisch gebildeten Peschel zugleich mit Wislicenus, Theodor Große und Wittig einen überaus fördernden Privatunterricht erhielt, an den er noch heute dankbar zurückdenkt. Im Jahre 1845 trat er bei Rietschel in's Atelier ein und blieb bei demselben, der ein sehr strenger Lehrer war, fünf Jahre; in der letzten Zeit half er ihm schon öfters bei seinen eigenen Arbeiten. Da Rietschels Verhältniß zu Hähnel damals noch das freundschaftlichste war, so empfieng er auch von diesem sehr viel Anregung.

Schillings erste selbständige Arbeit war ein Weinkühler, den er sehr geistreich mit einem Schwarm von all den neckischen Genien überspann, die aus dem Champagner aufzusteigen pflegen, ein Gedanke, den viel später Gustav

Doré noch einmal auf einem kolossalen Trinkgefäß so ganz ähnlich ausgeführt hat als ob er Schillings Arbeit gesehen hätte, was doch gewiß nicht der Fall war. Die Behandlung dieser lustigen Knabenschaar gelang Schilling so lebendig und malerisch, wie er später kaum je wieder etwas gemacht hat. Nicht am wenigsten trug dazu eine Bemerkung von Kiß bei, der bei einem Besuche des Rietschel'schen Ateliers auf den jungen Menschen aufmerksam ward und ihm auseinandersetzte, daß die Alten derartige Arbeiten, die in gebranntem Thon ausgeführt wurden, ganz so pikant wie Bronze behandelt hätten. Seine zweite Arbeit war ein „Amor, welcher der Psyche die Leyer stimmt", auf der sie spielen möchte. Zu diesem poetischen Gedanken mochte ihm wohl Hähnel die Anregung gegeben haben, der ihn überhaupt immer auf das Vortheilhafte sinnvoller Erfindungen hinwies. Die reizende kleine Gruppe zeigt den späteren Charakter des Künstlers schon vollständig im Keime und trug ihm die goldene Medaille ein. Im Grunde schilderte er aber nicht nur Psyche's, sondern auch sein eigenes Schicksal, denn Amor stimmte auch ihm die Leyer, da er sich um diese Zeit gründlich in die schöne Tochter des Kunsthändlers Arnold verliebte, eine tiefe Neigung, die, lebhaft erwidert, ihn vor allen leichtsinnigen Streichen bewahrte, obwohl sie erst nach acht Jahren zu jener Verbindung führte, die dann das Glück seines häuslichen Lebens begründete.

Einstweilen war dazu freilich noch sehr wenig Aussicht, denn kurz nachher, 1850, verließ er Rietschels Atelier und gieng erst auf einige Monate zu seinen Eltern nach Bautzen, wo der Vater 1844 Bankdirektor geworden war.

Dann wandte er sich, um bei einem der dortigen großen Bildhauer Arbeit zu suchen, nach Berlin. Als er ankam, empfieng ihn gleich der mächtigste Eindruck, denn am andern Tage ward das Denkmal Friedrichs des Großen enthüllt. Obwohl er nun aber sowohl von dessen Schöpfer Rauch als von Drake, denen er sich vorstellte, sehr wohlwollend aufgenommen ward, so erhielt er doch vorläufig bei keinem von beiden Beschäftigung. Er besuchte daher einstweilen den Aktsaal an der Akademie und fieng daheim in seiner Mansarde einen zweiten Weinkühler an, auf dem er Bacchantinnen darstellte. Leider hat er sich nicht erhalten; denn als er später abreiste, ließ er ihn der Wirthin zurück mit dem Bedeuten, daß wenn er ihn binnen einiger Zeit nicht abholen lasse, sie denselben nur zu anderen Scherben werfen möge. Das nahm diese so buchstäblich, daß es schon ausgeführt war, als er den Kühler nach 14 Tagen holen lassen wollte. Außer dieser Arbeit modellirte er noch nach dem schönen Kinde dieser kunstliebenden Berlinerin eine Elfe in einer Muschel. Diese allerliebste Composition voll neckischer Anmuth machte nun doch schon so viel Aufsehen unter den Collegen, daß sich selbst der alte Rauch die Mühe nicht verdrießen ließ, in seine Dachkammer hinaufzusteigen, um sich die Arbeit des jungen Mannes anzusehen, der sich gleichzeitig auf der Akademie die große silberne Medaille errungen hatte. Voll Anerkennung versprach er ihm die Uebertragung einer größeren Arbeit, sobald der Contrakt über dieselbe abgeschlossen sein würde. Einstweilen beschäftigte ihn Drake, bei dem er fünf Monate arbeitete. In dieser Zeit begegnete er eines Tages auf der Straße Hähnel, der nach Berlin gekommen war, um die Büste des Cornelius

für das neue Dresdener Museum zu modelliren. Er sah Schillings Arbeiten und faßte wohl gleich damals den Vorsatz, den talentvollen jungen Mann für die Arbeiten an demselben heranzuziehen. Da ohnehin die Rauch'sche Angelegenheit noch immer nicht entschieden war, so machte Schilling Weihnachten 1852 einen Besuch in Dresden, wo ihm dann Hähnel gleich seine Absicht aussprach. Er acceptirte diesen Antrag mit Freuden und kehrte also 1853 ganz nach Dresden zurück. Dort führte er für Hähnel dann mehrere Reliefs und für das westliche Portal des Museums jenen reizenden Kinderfries nach eigener Composition aus, der zu den Zierden des Gebäudes zählt. Zugleich entstanden auch unter Hähnels Leitung jetzt zwei wunderliebliche Medaillons des „Jupiter mit Ganymed", und der „Venus", die ihm das Stipendium nach Italien eintrugen. Man könnte sie sehr wohl für Hähnels Arbeiten nehmen, da sie sich von diesen nur durch etwas reichere Formen unterscheiden.

Im Sommer 1854 machte Schilling sich nach dem lang ersehnten Lande auf den Weg, der über München gieng, wohin ihm Hähnel nach seiner Gewohnheit, alle Schüler eifrigst zu fördern, Empfehlungen an Schwind und Genelli, sowie auch Grüße an mich mitgegeben hatte, so daß ich den anspruchslosen, liebenswürdig bescheidenen jungen Künstler damals schon kennen lernte. Ohne sich unterwegs viel aufzuhalten, gieng er von München direkt nach Rom, wo er alsbald Cornelius vorgestellt wurde und seine Jugendfreunde Wislicenus und Wittig traf. Diese nebst Heinrich und Rudolf Hofmann aus Darmstadt bildeten dort einen Kreis jugendlich aufstrebender Talente um den großen

Meister, dem sich Schilling nun ebenfalls anschloß. In Rom imponirten ihm die beiden Colosse auf Monte Cavallo anfangs von allen alten Kunstwerken am meisten, so daß er fast täglich zu ihnen wallfahrtete, wie er denn überhaupt seine Spaziergänge ganz allein machte, um sich die Stadt recht einzuprägen. Von Arbeiten entstanden dort vier Compositionen von Medaillons mit *tanzenden Centauren*: darunter jenes reizende, wo Amor einen alten Centaur mit ausgesuchter Bosheit am Bart zupft, der sich darob erschrecklich aufbäumt; dann Amor einer Centaurin, die er von hinten bestiegen, die Augen zuhaltend; ferner Amor auf einer solchen Leib höchst übermüthig herumtanzend, und endlich derselbe Uebelthäter, der einem Centauren die Flammen seiner Fackel in's Gesicht bläst. Alle vier voll bezaubernder Frische und in jener Vereinigung antiker Form mit modern sinnvoller Erfindung ausgeführt, die Schillings Arbeiten einen so eigenthümlichen Reiz verleiht. Auch an der schon von Dresden mitgebrachten Composition eines Schildes, der die Prometheus- mit der Heraklessage verbinden sollte, aber niemals fertig wurde, plagte er sich herum. Denn gleich so vielen Anderen verwirrten ihn die überwältigenden Eindrücke Roms eine zeitlang dermaßen, daß er nichts mehr schaffen mochte, bis ihm sein gesundes Talent endlich eingab, sich an die erste beste Arbeit zu machen, um nur der Unschlüssigkeit zu entrinnen. Er wählte dazu den sterbenden Achill, obwohl er sich hätte sagen können, daß er ihn in Rom nicht mehr werde vollenden können, da ihm von seinem auf zwei Jahr bemessenen Aufenthalt nicht viel Zeit mehr übrig war. In der That mußte Schilling mehrere Monate zugeben, um

seinen sterbenden Helden lebendig zu machen und hatte schließlich das Unglück, daß derselbe wegen schlechter Verpackung ganz zerbrochen in Dresden ankam.

Als Schilling Ostern 1856 in die Heimath zurückkehrte, richtete er sich sein eigenes Atelier ein und führte dort zunächst jene Friese im Vestibul des Museums aus, welche die deutsche und niederländische Kunst darstellen und zu den gehaltvollsten Schöpfungen dieses herrlichen Monumentalbaues gehören. Es folgte ein Giebelfeld, die dramatische Kunst darstellend, für die Villa Davison, dann kamen um 1858 zwei Gruppen „die Vokal- und Instrumentalmusik“ für das Palais des Prinzen Georg, ferner ein Marmor-Relief auf das Grabmonument des Geheimen Rath Winkler in Dresden und ein Pokal für den Landesältesten v. Thielau. Endlich ward ihm 1859 auf Hähnels Empfehlung die überlebensgroße Büste Jahns für dessen Grab in Freiburg a. d. Unstrut übertragen, die er für die Dresdener Turnlehrer-Bildungsanstalt wiederholte, indem er die von Gutsmuth und Spies dazu fügte. Auch eine kleine Christusfigur entstand in dieser Zeit, sowie für das Schillerfest eine auf dem Altmarkt rasch aufgebaute Schillerstatue. Das Jahr 1860 ist durch die lebensgroße Statue Demiani's in Görlitz, in Bronzeguß ausgeführt, bezeichnet, die er auf Rietschels Empfehlung erhalten hatte. Diese Figur machte bereits Aufsehen, ebenso ein Grabdenkmal für den Geheimen Rath Hänel auf dem Neustädter Kirchhof in Dresden.

Mittlerweile war eine Konkurrenz um die Verzierung der Brühl'schen Terrassentreppe durch vier Figurengruppen ausgeschrieben worden, welche aus dem vom Staat für solche Arbeiten bestimmten Fonds bestritten werden sollten.

Die dazu bestimmte Kommission hatte die vier Jahreszeiten oder die vier Tageszeiten vorgeschlagen, da sich vier Gruppen aus der Gestalt der Treppe von selbst ergaben. Schilling entschied sich für die letzteren und seine Modelle errangen den Sieg. Die im Jahre 1863 vollendete „Nacht" trug sofort einen Erfolg davon, der Schilling mit einem Schlage zu einem der berühmtesten deutschen Bildhauer machte.

Unstreitig verdient diese Arbeit ihren großen Ruf durch die außerordentlich glückliche Komposition, speziell der Figur der Nacht selber, einer mächtigen in Schlaf halb versunkenen Frauengestalt, die einen an sie angelehnten schlummernden Knaben in ihren Mantel hüllt, während ihm auf der anderen Seite der Traum, ein Jüngling mit Schmetterlingsflügeln schalkhaft allerhand zuflüstert. Das Ganze ist so außerordentlich glücklich in den Linien, hat etwas so Grandioses und zugleich die das Haupt im Schleier bergende Nacht selber etwas so Geheimnißvolles, daß ihr die zwanzig Jahre, welche seit ihrer Vollendung verflossen, nichts von ihrem Reiz haben rauben können. Es sind ganz die rythmisch durchgebildeten Formen Hähnels, in denen das alles ausgeführt ist; wenn sie aber die schneidige Frische und Ursprünglichkeit des älteren Meisters nicht völlig erreichen, so übertreffen sie jene dagegen an Größe und Fülle und in dem eigenthümlichen Zauber eines tiefen Gemüths, das dem geistvollen Skeptiker und Humoristen Hähnel sicherlich nicht in diesem Maße eigen. Ohne Zweifel ist Schillings Arbeit die eines hochbegabten Epigonen; man sieht außer dem Hähnel'schen Einfluß auch den Michel Angelo's, Rafaels und der Antike; das ist aber alles so harmonisch verarbeitet,

daß man kaum daran denkt. Man meint ernste Musik zu hören, so stark wirkt der harmonische Wohllaut dieser Linien. Der Erfolg war daher schon darum so unermeßlich, weil solch sinnig-gemüthvolle Auffassung dem deutschen Publikum näher liegt, nationaler ist, als jede andere. Ja sogar näher als die zur Sentimentalität neigende Rietschel's oder die graziös humoristische Hähnel's.

Mit Feuereifer ging Schilling nun an die Ausführung des „Abends", den er als fröhlich sitzenden Zecher darstellte, von zwei musizirenden Mädchen umgeben, deren eine mit dem Tamburin zu seiner Rechten an ihn angelehnt steht, während die andere zu seinen Füßen gelagert die Mandoline spielt und zu ihm aufsieht. Diese Figur, eine Art Mignon, ist am wenigsten geglückt und hat etwas kleinliches in der Bewegung. Dagegen ist der als ein kräftiger, heiterer Mann aufgefaßte Abend selber prächtig gelungen, der Nacht vollkommen würdig, die Gruppe abermals so schön in den Linien zusammengebaut, daß einem das weniger glückliche daran erst bei näherer Betrachtung auffällt.

Inzwischen war der Künstler 1867 zur Mitbetheiligung an der Konkurrenz um das dem König Max von Bayern zu errichtende Denkmal eingeladen worden, wo aber seiner Arbeit von der Jury nur der zweite Preis zuerkannt ward, während der erste Zumbusch zufiel, der eine ziemlich banale Erfindung allerdings sehr geistreich ausgeführt hatte. Es war das meines Erachtens eine Ungerechtigkeit, da mir Schillings Modell als das weitaus talentvollste erschien. Schilling hatte den König überaus ansprechend in dem Augenblick aufgefaßt, da er das historisch gewordene „Ich will Frieden haben mit meinem Volke!" ausspricht, und diese Ent-

schließung sehr glücklich in der sich rasch mit ausgebreiteten Armen vom Throne erhebenden Figur als einen spontanen Impuls des Edelmuths charakterisirt. Noch origineller waren die den Sockel umgebenden Figuren komponirt, darunter vorne und hinten die Genien des Friedens und Ueberflusses zu Pferde, mit Füllhorn und Palme in der Hand, was überaus schwungvoll, ja begeisternd aussah. Gerade dieser genialste Theil seiner Erfindung fand aber keine Gnade vor seinen Richtern, weil diese Genien geflügelt waren. Als ob der Genius nicht jederzeit geflügelt wäre, ob er zu Roß oder zu Fuß auftrete! Zwei andere an den Langseiten stehende Figuren repräsentirten Gesetz und Freiheit, zwischen ihnen an den abgeschrägten Ecken sitzend die Regententugenden: Religion, Liebe, Muth und Ehre. Diese Abwechslung von reitenden, stehenden und zwischen ihnen sitzenden Figuren sah überaus pikant aus. Der Erfolg hat später dieselben Richter noch sehr bedauern lassen, daß sie in künstlerischen Dingen der Logik mehr als den Augen vertraut. Indeß trug zu dieser Entscheidung unstreitig auch die nicht glücklich komponirte Architektur bei, die zu klein war im Verhältniß zu den Figuren, welche überdies jede auf einem eigenen Postament stunden, was die Basis sehr unruhig machte. Ich erwähne dieses Umstandes darum, weil eine schlechte Architektur schon so unzählige Modelle und Monumente ruinirt hat, wie das auch dem sehr schönen Hähnel'schen Modell zu demselben Denkmal geschah.

Gleich nachher machte Schilling zur Heimkehr des Königs 1866 rasch eine kolossale Saxonia und ging dann an die Ausführung des „Morgens", der 1867 fertig ward. Er ist die vollendetste seiner vier Tageszeiten. Die Haupt-

figur ist hier eine aufrecht stehende, bezaubernd aufgeblühte Jungfrau von hinreißender Frische und Schönheit, die eben ihr Gesicht entschleiert; links von ihr sieht man ein sich vom Lager erhebendes Mädchen, rechts einen zweiten ebenso charmanten Backfisch, Blumen begießend. Ich glaube nicht, daß jemals ein bloßer Begriff wunderbarer personifizirt worden ist, als hier das strahlende Erwachen der Natur in dieser entzückend frischen Jungfrau voll so ungetrübter seliger Reinheit und idealem Zug nach oben, daß man meint, sie müßte jetzt sofort in die Höhe schweben. Ein besonderer Reiz des Werkes ist es, daß nur ein deutscher Maimorgen so duftig aufblühen kann, wie dieses süße Geschöpf mit seinen jüngeren Schwestern, einem italienischen oder französischen Morgen würde diese keusche Gestalt, in welcher der Künstler die eigene schöne Gattin darzustellen gesucht hatte, wie sie ihm als Mädchen zuerst erschienen war, entschieden nicht entsprechen. Die ganze kokette welsche wie Pariser Skulptur dieser Art hat denn auch nichts hervorgebracht, was an die Hoheit dieser Schöpfung irgend hinreichte. Es ist ein wahrer Jammer, daß solch herrliches Werk nur in einem so schlechten Material — einem von Steinkohlenrauch bereits dick geschwärzten, schäbigen Sandstein — ausgeführt ist, daß man es gar nicht mehr ordentlich genießen kann und erst eine Photographie nehmen muß, um seinen ganzen Werth zu sehen. Möchte sich der Meister doch entschließen, diese herrliche Arbeit in Marmor auszuführen! Schilling ist erst hier ganz fertig und er selber; während die Nacht an Michel Angelo, der Abend an die Antike erinnern, entwickelt er nun erst jene eigenthümliche Vereinigung von seelenvoller Reinheit mit wunderbarer

Formenfülle, die er in höherem Maße besitzt als alle anderen deutschen Bildhauer, von den außerdeutschen, die nach der ersteren Seite hin überhaupt nur wenig leisten, gar nicht zu sprechen. Daß hier wie beim Tag alle Figuren stehen und thätig sind, gibt einen sehr glücklichen Gegensatz zu den beiden sitzenden, der Ruhe und dem Genuß lebenden auf den Gruppen des Abends und der Nacht.

Jetzt ward auch die Figur der Stadt Speyer fertig, die er für Rietschels Lutherdenkmal übernommen und nach dessen Skizze modellirt hatte. Ebenso Büsten des Geheimen Medizinalraths Unger, des Ministers Falkenstein und des Geheimen Raths Wächter. Dann konkurrirte er mit um das Rietscheldenkmal und trug auch den Preis davon. In demselben Jahr 1868 ward denn noch die letzte der Gruppen für die Brühl'sche Terrasse, der „Tag", fertig und diese bedeutende Arbeit dadurch glücklich zu Ende gebracht.

Der Tag nun ist als ein prächtiger Mann mit dem fruchtspendenden Füllhorn in der Linken und dem Lorbeerreis als Siegespreis in der Rechten aufgefaßt, zu beiden Seiten Knaben, von denen einer als Strebender auch schon nach dem Lorbeer greift, während der andere, weniger ideal, aber tüchtig arbeitend, den Fuß auf dem Grabscheit, sich nach dem solideren Lohne der aus dem Füllhorn quillenden Früchte umsieht. Der Tag selber, voll realistischer kecker Thatkraft mit durchdringendem Blick und trotzigem Sinn ist auch nicht weniger fein charakterisirt als die übrigen Figuren, wie denn alles an denselben so durchdacht und überlegt ist, trotz der glücklichen Inspiration, daß man nicht anders kann als Schilling durchaus den hochgebildetsten unter den sogenannten „denkenden Künstlern" zuzurechnen.

Wohl in Folge dieser epochemachenden Arbeit ward Schilling nunmehr zum ordentlichen Professor an der Akademie und Vorsteher eines Ateliers ernannt, das sich rasch mit Schülern füllte. Hatte er deren doch schon von allem Anfang, als er sich in Dresden niederließ, gehabt. Daß er von jetzt an mit Orden und Auszeichnungen aller Art bald überhäuft ward, ist ohnehin so selbstverständlich, als daß das alles an seinem schlichten und bescheiden festen Wesen nicht das Mindeste änderte.

Im Jahre 1869 entstand die Büste Webers für die Aula der Universität Leipzig, sowie einige andere Büsten. Noch mehr beschäftigten ihn aber zwei Modelle zu Konkurrenzen, aus denen er in dem für ihn besonders glücklichen Jahr beidemal als Sieger hervorging: für das Schillerdenkmal in Wien und das Denkmal des Erzherzogs Max in Triest. Er hat auch später noch in zwei viel umstrittenen Preisbewerbungen den Sieg davon getragen: bei dem Kriegerdenkmal in Hamburg wie bei der wichtigsten und bestrittensten von allen, dem kolossalen Niederwalddenkmal, diesem durch seine Größe wie Bestimmung zu einem Nationalheiligthum im Voraus gestempelten Monument, um das er 1872 zuerst konkurrirte. Ich betone das, weil es so charakteristisch für den sich seines Werthes bewußten, stolz bescheidenen Meister ist, daß er von jeher persönlicher Einwirkung aber auch gar nichts, vielmehr alles bloß vom Zauber seiner Werke erwarten wollte, lediglich sie für sich sprechen ließ. Beide letztere Aufträge verdankte er aber dem Jahr 1870 und dem kolossalen Aufschwung, den es auf allen Gebieten in Deutschland hervorrief, indem es der bisherigen bei uns traditionellen und durch Jahrhunderte des

Unglücks und der Schmach bis zur Karikatur herausgebildeten Engherzigkeit und Knauserei in künstlerischen Dingen wenigstens für geraume Zeit ein Ende machte, da sich die Nation überhaupt ein reichlicheres Leben angewöhnte. Es kam das nicht nur der Hebung der Kunst und Kunstindustrie, sondern dem Nationalwohlstand überhaupt zu Gute, denn wenn Niemand etwas ausgeben will, so kann auch Niemand etwas verdienen und einnehmen. Die entsetzliche Armuth der großen Masse in Italien rührt wesentlich davon her, daß gerade die wohlhabenden Italiener unter ihren schlechten Regierungen solche Geizhälse geworden sind.

So auf einmal mit Aufträgen überhäuft, schöner als er sie sich nur träumen konnte, entwickelte Schilling denn auch all jene Thatkraft und Arbeitsfähigkeit, die allein schon seine Wahl glänzend rechtfertigten. Zuerst wurde 1873 das Maximiliansdenkmal vollendet und 1875 in Triest enthüllt. Es zeigt die doppeltlebensgroße und frappant ähnlich gerathene Figur des so ritterlichen als unglücklichen Fürsten auf einem mit Reliefs geschmückten runden Postament. Diese Reliefs beziehen sich auf den Einfluß, den der Erzherzog als Seemann auf die Kriegs-, wie die Handelsflotte Oesterreichs ausgeübt hat, so wie auf das, was er für die geistige und materielle Hebung Triests gethan. So sehen wir zunächst einen die österreichische Flagge entrollenden Genius, gefolgt auf der einen Seite von den Kämpfern der Kriegsflotte, während auf der anderen die herrlichsten Frauengestalten mit Früchten und Schätzen beladen nahen, auf der Rückseite aber die Figur der Stadt Triest, mit dem Fürstenkind Miramare im Arm, den Ueberfluß, der ihr dargeboten wird, wohlthätig an die Armen vertheilt. Das ist

nun in Hautrelief überaus malerisch ausgeführt, so zwar daß die Bewegung des ganzen Zuges die vornehme, Wohlwollen und Entschlossenheit ausdrückende Ruhe des Fürsten selber ebenso hebt als gegen die untenstehenden Figuren kontrastirt. Denn dieses reizende Relief ist an den Ecken des unteren Sockels von vier allegorischen Halbfiguren umgeben, welche die aus allen vier Weltgegenden in Triest zusammenströmenden Früchte des Handels und der Schifffahrt darstellen sollen. Man wird diese Gestalten wie die des Reliefs mit immer neuem Vergnügen betrachten, weil sich eine wahre Wonne des Bildens darin ausspricht. Sowohl die beiden Männer als Nord und Süd wie die herrlichen, Orient und Occident darstellenden Frauen-Figuren sind als solche köstlich charakterisirt, so daß man eine ungetheilte Befriedigung vor dem auch in seinem Linienfluß so wohlthuenden Monumente empfindet.

Dann ward das Rietschel-Denkmal 1872 fertig, indeß erst 1876 enthüllt. Es ist eine der liebenswürdigsten und originellsten Arbeiten des Meisters. Eine kurze Säule trägt Rietschels so herrlich aufgefaßte und sprechend ähnlich getroffene Büste, daß man froh ist, sie so nahe genießen zu können. Schilling hat den Charakter des Gefeierten hier unübertrefflich wiedergegeben, jene wunderliche Mischung von hoher angeborener Idealität und außerordentlicher Energie mit anerzogener Kümmerlichkeit und Philisterei. Ja er hat ihm selbst einen Zug von schalkhaftem Humor geliehen, den der kränkliche Mann allerdings nur in seltenen Momenten hatte, der ihn aber dann um so liebenswürdiger machte. Am Fuß der Säule sitzen drei Jünglingsgestalten, welche die Kunstarten darstellen, in denen Rietschel Meister war:

das Zeichnen, Modelliren und die Meißelarbeit. Diese Bursche sind aber so köstlich launig erfunden, daß sie direkt an ähnliche Arbeiten des Luca della Robbia erinnern, wenn auch Schilling jenes Meisters Naivetät und Naturgefühl nicht ganz erreicht, weil man bei ihm den Einfluß der Antike überall wahrnimmt, die jener wenig oder gar nicht kannte. Edel erfundene Reliefſfiguren an der Säule selber personifiziren dann die Hauptdarstellungsgebiete des Meisters, Geschichte, Poesie und Religion. Sie geben die höhere Weihe dem Ganzen, das unendlich überrascht und den Beschauer gleichzeitig vertraulicher anmuthet, ihm durch seine Wärme näher tritt, als irgend eine andere Arbeit Schillings, wie sich das für ein Monument paßt, das an der Stelle selbst errichtet, wo der Gefeierte seine Lorbeeren errang und von seinem Schüler ausgeführt schon einen unmittelbareren Eindruck machen darf.

Hernach nahm eine erste Umarbeitung seines Modelles zum Niederwalddenkmal Schilling in Anspruch, da dem preisgekrönten ein mehr architektonisches substituirt werden sollte. Es blieb aber auch nicht bei diesem zweiten Modell, wie wir sofort sehen werden. Daß ein derartiges riesiges Monument, das eine ganze Nation sich selber setzt, auch ihrer direkten und fortgesetzten Mitwirkung bedarf, wenn es vollständig gelingen soll, wird jeder einsehen, der einen Begriff davon hat, wie große monumentale Kunstwerke allein entstehen können. Wie hätte auch die Hauptperson, die gefeierte Germania selbst, keinen Einfluß äußern sollen? Man könnte ebenso gut verlangen, daß einer vortrefflich auf einem Klavier spiele, das keinen Resonanzboden hat! Ich glaube, daß, wenn Schillings Werk ein so ungewöhnlich gelungenes ge-

worden ist, dieses dem Umstande verdankt wird, daß die ganze Nation sein Fortschreiten bis ans Ende mit unverändertem Interesse begleitete, ja es in allen Phasen seiner Entstehung ganz entschieden beeinflußt hat. Dadurch bekommt ja eine solche Arbeit erst einen individuellen Charakter und das Gepräge innerer und äußerer Nothwendigkeit!

Dazwischen hinein entstanden aber allerhand kleinere Arbeiten, gleichsam zur Erholung, so drei Centaurenreliefs als Pendants zu jenem ersteren von 1854. Das Jahr 1874 ward zunächst durch eine Konkurrenz um das Leipziger Siegesdenkmal, bei der Siemering Sieger blieb, und eine Phidiasstatue in Marmor für die Loggia des Leipziger Museums bezeichnet. Der griechische Meister steht mit Hammer und Meißel in der rechten, mit einem Elephantenzahn für die Athenefigur in der linken Hand, an ein Modell des olympischen Zeus gelehnt, voll stolzer Ruhe, aber nach oben blickend da, offenbar ganz der Inspiration göttlicher Gebilde hingegeben. Kahlköpfig wie Sophokles, mit breiter Brust, untersetzter Statur, ist der Styl der Formen ganz dem der Figuren des Parthenon und ihrer großartig erhabenen Einfachheit angenähert. Daß das ein großer Künstler ist, kein Handwerker, darüber bleibt man trotz der anspruchslosen Einfachheit der Erscheinung keinen Augenblick im Zweifel und mag sich den Phidias wohl gerne so vorstellen.

Und nun kam das dritte Modell zum Niederwalddenkmal in Arbeit. Es war das definitive, nachdem man in Folge der zweiten Konkurrenz auf ein vorwiegend plastisches Denkmal zurückzukommen beschlossen. Schilling hatte im ersten Entwurf die Germania sitzend dargestellt. Die Figur war sehr schön, aber zur Ausführung

doch nicht geeignet, da sie auf der Bergeshöhe, für die sie ja bestimmt war, in der Entfernung und von unten gesehen, absolut kein Bild gegeben hätte. Man schrieb also jene zweite Konkurrenz aus, bei der Schillings Modell zwar wiederum das beste, aber an Schönheit doch sehr hinter jenem ersten zurückgeblieben war. So gieng er also zum drittenmale an die Arbeit und erreichte dann endlich etwas, das, so weit man über zeitgenössische Arbeiten urtheilen kann, wohl für alle Zeiten genügen wird; jedenfalls aber das bedeutendste ist, was unsere Periode an solchen Idealfiguren hervorgebracht hat, die einen Jedem geläufigen Begriff, unter dem sich aber Jeder wieder etwas Anderes, seiner individuellen Anschauung Entsprechendes denkt, personifiziren. Diese Germania gefiel sofort Jedermann; es war eine solche zwingende Gewalt in ihr, daß sie alle bisherigen Vorstellungen in sich vereinigte. Sie ward — und dieß ist unleugbar Schillings größtes Verdienst — sofort eine volksthümliche Figur und erntete bei dem mit Geschick veranstalteten Umherwandern des Modells einen unermeßlichen Beifall, — einen Beifall, wie ihn seinerzeit etwa des Phidias Athene errungen haben mag.

Schilling selber gibt über die Ideen, die ihn bei der Komposition des Monumentes leiteten, in einer Erklärung den Aufschluß, daß er sich einzig und allein von den Bedingungen habe leiten lassen, welche der gewählte Platz und die Innehaltung der gegebenen Bestimmung geboten habe. „So ist der Gedanke entstanden, an einem breiten Unterbau, zwischen den Eckgestalten des Krieges und Friedens in einem großen Relief die Wacht am Rhein, die Einigung der deutschen Helden um den königlichen Oberfeldherrn, in der

hoch darüber stehenden Germania aber den Abschluß des glorreichen Krieges, die Siegesfreude und die Besitznahme des wieder aufgerichteten Kaiserthrones und der Kaiserkrone zu versinnbildlichen. Darum ist ihr Haupt gehoben und weithin den mächtigen Rheinstrom überschauend gedacht, der ihr durch deutsche Gauen entgegenwallt; darum hält sie im Siegeskranz die Kaiserkrone empor, um sie auf das eigene Haupt zu setzen. Sie steht gepanzert, den Mantel in das Wehrgehänge verschlungen, das ruhende Schwert fest in der Linken vor dem Throne." — So weit Schilling, der natürlich nicht sagen konnte, welch eine stolze Siegesfreude er ausgesprochen hat in der herrlichen Gestalt dieser majestätischen Germania, in der jungfräuliche Hoheit und Reinheit, ja scheuer Trotz mit hinreißender Holdseligkeit so wunderbar vereinigt sind! Man muß die mächtige Figur gesehen haben, um den unwiderstehlich begeisternden Eindruck zu begreifen, den sie im Schmuck der losgelösten reichen blonden Flechten macht und an den keine Beschreibung hinreicht. Den ganzen Zauber versinnlicht sie uns, den die Idee des geliebten Vaterlandes in Verbindung mit der Majestät des Kaiserthumes von den Tagen Barbarossas an bis auf die Gegenwart für jeden Deutschen immer und immer wieder geübt hat und übt. Schillings Germania ist so spezifisch deutsch, daß sie gar nichts anderes sein könnte in ihrer Vereinigung drohender Majestät mit süßem Liebreiz.

Nicht weniger gelungen sind die großartig machtvollen Figuren des Kriegs und Friedens, die auf hohen Postamenten frei an den Ecken des Unterbaues stehen; der erste ein geharnischter, in die Trompete stoßender geflügelter Jüngling-Mann mit gezücktem Schwert in der Rechten, voll

der Wildheit und Rauflust, die dem zum Kampfe rufenden zukömmt, der Frieden, ein schöner ebenfalls geflügelter Jüngling, Füllhorn und Palme in den Händen, mildes Wohlwollen und holde Lebenslust in dem fröhlichen Gesicht. Zwischen ihnen auf dem um die drei Seiten des Monumentes herumlaufenden Fries erblicken wir in ein paar hundert lebensgroßen Hautreliesfiguren die „Wacht am Rhein", d. i. das deutsche Heer. Auf der linken Schmalseite beginnt die Komposition mit dem Abschied der Kämpfer von ihren Familien und dem Auszug, voll wunderschön erfundener Gruppen, auf der Rechten schließt sie mit der nicht minder glücklich gedachten Rückkehr der Sieger zu den Ihrigen. Die Vorderseite zeigt dann das Heer selber, den Kaiser Wilhelm in der Mitte zu Pferde, links von ihm der Kronprinz den süddeutschen Führern von der Tann 2c. entgegengehend, rechts vom Beschauer gesehen Bismarck, Moltke, Roon, endlich Prinz Friedrich Carl mit dem jetzigen König von Sachsen, dann hinter und neben ihnen sehr geschickt zusammen komponirt alle übrigen Befehlshaber bis zu den Divisionskommandanten. Das Ganze erscheint überaus geeignet, um den imponirendsten Begriff von der Größe und überwältigenden Wucht dieses Heeres zu geben. Unter ihnen ruhen als Schlußgruppe die Kolossalfiguren des auf die Urne gestützt liegenden Vater Rhein, der sein Wächterhorn an die jugendlich blühende lotharingische Jungfrau, die Mosel, abgibt. Es ist das gewiß ein überaus glücklicher Gedanke, um jenes nächst der Wiederaufrichtung des Kaiserthrones bedeutendste Ergebniß des Kampfes zu versinnlichen.

Das Denkmal ist riesig genug, um auf seiner Höhe vom Rhein aus vollkommen übersehen und verstanden werden

zu können, so daß es nach seiner Enthüllung alsbald ein Wallfahrtsort, ein Nationalheiligthum ward, wie es die Athene Promachos auf der Akropolis war. Ich wüßte auch keine moderne Nation, die ein solches gigantisches Monument besäße, das an Kunstwerth wie Volksthümlichkeit den ungeheuren Resultaten des Kampfes, den es feiert, gleichermaßen entspräche. Es kann aber den Glauben an die Dauer dieses neu errichteten Kaiserthums nur mächtig stärken, wenn man sieht, daß dasselbe gleich in seinen ersten Jahren ein so vortreffliches Denkmal seiner Errichtung hervorzubringen im Stande war, was dem napoleonischen Empire bekanntlich nie gelang.

Das Jahr 1874, in welchem Schilling dieses Modell vollendete, ward außer mehreren Büsten, wie der überlebensgroßen des Königs und der Königin von Sachsen und des Geheimeraths Ludwig auch noch durch die Vollendung des Schillerdenkmals für Wien ausgefüllt, das im Jahre 1876 enthüllt wurde. Mit der Schillerfigur selbst freilich ist der Künstler nicht glücklicher gewesen als andere, weil er sich ebenfalls verleiten ließ, den Dichter in dem langen Rock darzustellen, der schon Rietschels Doppelmonument und seither so viele andere ruinirt hat. Wenn eben irgend ein Dichter in idealem Gewande dargestellt werden sollte, so ist es Schiller. Hier aber sehen wir ihn in einem kläglich formlosen Ungethüm mit Stift und Heft in der Hand, der inneren Stimme lauschend. Der kühne Ausdruck des edlen Kopfes steht in unlöslichem Widerspruch zu der philisterhaften Erscheinung. Aber dieser Kampf des Genius mit der Erbärmlichkeit der Welt und Zeit, der sollte uns doch im Denkmal geschenkt

werden. Um so sinnvoller und schöner sind freilich die Figuren am unteren Theil des Monuments, welche die Einwirkung Schillers auf sein Volk und dieses selber versinnlichen. Wir sehen zunächst auf den vier Seiten des ihn tragenden Postamentes vorn die herrliche Gestalt seines Genius, die Leuchte in der Hand, mit der er die Welt erhellt, auf der Seitenfläche links dann die mächtig aufstrebende Figur der Poesie, rechts die der Wissenschaft in tiefem Sinnen, auf der Rückseite endlich die der Liebe zur Menschheit. Zu ihnen blickt nun das durch vier an den Ecken des Monuments sitzende Personen repräsentirte Volk auf, vorne zum Genius der Poesie der Jüngling mit dem Wanderstabe und der arbeitsfrohe Bürger, hinten, die ihnen mit ausgebreiteten Armen entgegenkommende Gestalt der Menschenliebe begrüßend, der Greis als Weiser und eine Mutter mit dem Kinde. Die Erfindung all dieser Figuren ist ebenso vortrefflich als ihre Beziehung zu einander deutlich ausgesprochen, besonders ist der machtvoll aufstrebende Schiller'sche Genius eine für den ganzen Charakter des Dichters überaus bezeichnende, genial erfundene Figur in seiner Jugendpracht und seinem sprühende Begeisterung mit edler Kühnheit vereinigenden Ausdruck. Nach Seite seiner überraschend glücklichen Charakteristik der Wirksamkeit des Dichters hin dürfte das Schilling'sche Monument allen seinen zahlreichen Konkurrenten weit vorausgehen. Um so mehr als auch die Silhouette des Ganzen überaus wohlthuend und edel wirkt, und uns deutlich zeigt, wie der seine Vorwürfe so tief durchdenkende, eher reflektirende als naive Künstler, doch an auffallend glücklichen Inspirationen deswegen keineswegs arm ist. Es ist lediglich zu bedauern,

daß die Vorderseite des Monuments nach Norden blickt, also zu ewigem Schatten verdammt ist, worunter seine Wirkung allerdings erheblich leidet.

Das Jahr 1875 war durch die Vollendung der kolossalen Quadriga bezeichnet, welche das große Portal des neuen Dresdener Hoftheaters krönt und Bachus mit Ariadne in einem von vier Panthern gezogenen Wagen stehend darstellt. Ist die Auffassung des schönen Paares ebenso gelungen als die Ausführung und besonders die göttliche Trunkenheit des Genies im Bacchus köstlich charakterisirt, so kann man doch nicht umhin zu wünschen, daß die Gruppe sich den volksthümlichen Vorstellungen von Poesie und Liebe näher angeschlossen hätte, da man in Deutschland durchaus nicht gewöhnt ist, sich den bei uns ohnehin schon übermäßig in Anspruch genommenen Bacchus auch noch als den Repräsentanten der Dichtkunst oder gar allen durch die Kunst veredelten Genusses überhaupt zu denken, als welcher er doch hier auftritt. Immerhin aber macht das schöne Paar eine reizende Wirkung, wenn auch die ungeheure Mehrzahl aller Beschauer sicherlich nicht weiß, was es denn eigentlich da droben zu thun habe und daher kühl unter demselben vorbeigeht.

Nach dieser großen Arbeit ward noch das Kriegerdenkmal für Hamburg fertig und 1877 enthüllt. Ein junger Reiter, der samt seinem Roß eben die Todeswunde empfangen hat, wird sinkend vom Genius des Ruhmes in die Arme genommen und zugleich mit einem gefallenen Artilleristen durch den Lorbeer gekrönt, während über einen dritten Jüngling, einen Schützen, die Palme gebreitet wird. Das versteht man augenblicklich und wird aufs tiefste da-

durch ergriffen und zugleich begeistert, denn der Künstler hat es rührend und erhebend zugleich darzustellen verstanden. Obwohl die ganze Gruppe sich nicht von allen Seiten gleich glücklich aufbaut, ist doch besonders der liebevoll und tröstend sich niedersenkende Genius ein vollendetes Meisterstück der Erfindung. Es ist eben ganz etwas Anderes die Opfer eines ungeheuren Schicksals, das man selbst miterlebt, das unsere Brust wie die aller Anderen erschüttert und aufjauchzen gemacht hat, in einigen Figuren konzentrirt darzustellen als bloß eine gleichgiltige Reproduktion irgend welcher, wenn auch noch so ansprechender fremder Ideale zu geben. Schilling ist aber in besonderem Grade Gemüthsmensch, der um andere erwärmen zu können, erst selbst warm werden muß.

Im Jahre 1877 entstanden zwei vortrefflich trotzig erfundene ruhende Löwen, die in Bronze gegossen an der Infanteriekaserne in Dresden stehen, außerdem wieder mehrere Büsten, so der Könige Albert und Johann für das Johanneum in Dresden.

Während alle diese Arbeiten reiften, nahm jedoch die Hauptaufmerksamkeit fortwährend das Niederwalddenkmal in Anspruch, zu welchem am 16. Sept. 1877 durch den Kaiser und die Kaiserin im Beisein einer unermeßlichen Volksmenge der Grundstein gelegt wurde, wobei der Meister desselben natürlich eine Hauptrolle spielte. Noch das ganze folgende Jahr verging, bis der Künstler das fertige Modell der Germania in die königliche Erzgießerei nach München bringen konnte. Obwohl es hier nur einge Tage ausgestellt blieb, und auch da nur in zwei Hälften getheilt, so erwarb es doch die höchste Bewunderung derer, die es sahen. Bei dieser Gelegenheit lernte ich den als hochberühmten Künstler wieder kennen, den ich

vor fünfundzwanzig Jahren als hoffnungsvollen Schüler zuerst einen Augenblick gesehen hatte. Aus dem schlanken rothblonden Jüngling war das wahre Ideal eines deutschen Meisters geworden; untersetzt, kräftig und breitschultrig mit mächtigem, die gewaltigste Thatkraft verrathenden Nacken, kahler Stirne, durchdringenden klugen blauen Augen und mächtigem rothen Bart, erschien er fast genau so wie Adam Kraft sich am Sakramenthäuschen in der Nürnberger Lorenzkirche dargestellt hat. Dazu ein ernstes, zurückhaltendes, bei allem Bewußtsein des eigenen Werthes überaus anspruchloses Wesen. Man kann nicht zwei verschiedenere Menschen gleicher Gattung sehen als den lebhaften, von Witz und Geist sprühenden, glutäugigen und hochgewachsenen Hähnel und diesen so schlichten, stillen Mann. Vielleicht liegt gerade darin die Anziehungskraft, die beide aufeinander ausübten und die sie zu einer so seltenen Freundschaft verband. Während sie den älteren der beiden Meister zum leidenschaftlichen Lobredner seines jüngeren Nebenbuhlers macht, so betont dieser bei jeder Gelegenheit den Dank, den er dem einstigen Lehrer und jetzigen Freund schulde, — ein Verhältniß, das gewiß beiden Theilen zu gleich großer Ehre gereicht. Diesmal war Schilling von seinem Sohne begleitet, wie er denn überhaupt das innigste schönste Familienleben hat, in diesem neben seiner Kunst ganz aufgeht. Leider verlor er kurz darauf die geliebte Frau, die ihm so lange als treueste Genossin zur Seite gestanden, wie die Liebe zu ihr ihn einst schon vor allen Jugendverirrungen behütete. Er mußte jetzt in drei lieblichen Töchtern Ersatz für sein Herz und in unermeßlicher Arbeit Zerstreuung für seinen Verlust suchen.

Im Jahre 1880 modellirte Schilling die Büste der Gestorbenen und ihrer Kinder; dann die des Kaisers für das Niederwalddenkmal; ferner konnten im Laufe des Jahres die herrlichen Figuren des Friedens und Krieges fertig in die Gießerei geliefert werden. Der Rhein und die Mosel wurden vorwärts gebracht und dann das ungeheure Relief des Unterbaues mit seinen hunderten von lebensgroßen Figuren angefangen. An letzterem beschäftigt traf ich den Meister bei einem Besuche in Dresden im Frühjahr 1881 in seiner inmitten eines Gartens gelegenen kolossalen Werkstätte in der stillen östlichen Vorstadt, wo unter seiner Leitung eine große Anzahl begeisterter Schüler und Gehilfen an seinen Arbeiten thätig sind. Die Wenigsten haben wohl einen Begriff davon, welche rein technische Schwierigkeiten der Gerüste, eisernen Gerippe und dergleichen bei solchen kolossalen Tonmodellen zu besiegen sind. Sieht man die Arbeiter an denselben herumhantiren, so hat man für nichts so sehr Besorgniß, als daß einmal einer todtgeschlagen werde. So besonders bei der Germania und den hohen Figuren, wo in mehreren Gerüst-Etagen übereinander mit schweren und scharfen Instrumenten gearbeitet werden mußte. Ist doch der vordere den Kaiser inmitten seines Heeres darstellende Theil allein gegen vierzig Fuß breit. Der Kaiser, Kronprinz und Bismarck waren schon ziemlich fertig und vortrefflich gelungen, als ich sie sah. Die Berechnung auf eine große Entfernung des Beschauers, wie sie sowohl die Höhe als die Lage des Denkmals bedingen, erforderte natürlich eine ganz andere Behandlung als bei Monumenten, die man in nächster Nähe betrachten kann. Konnte man nun schon damals Zweifel hegen,

ob Schillings doch mehr auf Ruhe als auf malerisch pikante Schattenwirkungen berechnete, mehr weiche als scharfe Art hier ganz dem Bedürfniß genügen würde, das die denkbar effektvollste, keckste Behandlung verlangte, so hat sich das allerdings auch später bestätigt.

Dennoch war die Wirkung des Ganzen nach einstimmigem Zeugniß eine überwältigende, als nach so vieljähriger Anstrengung das Denkmal am 28. September 1883 im Beisein aller noch lebenden ruhmgekrönten Helden desselben, vorab des greisen Kaisers selber, dann fast sämmtlicher deutschen Fürsten und einer nach Hunderttausenden zählenden Menschenmenge endlich enthüllt werden konnte. Selbst die Vertreter der großen französischen Zeitungen, die gleich ihren Kollegen aus der halben Welt zu dem Fest abgesandt worden waren, mußten zugeben, daß diese Germania den gewaltigsten Eindruck mache. Der Jubel bei der vom schönsten Wetter begünstigten Feier war unermeßlich und alles strömte über von Begeisterung für den Meister, dem so Herrliches gelungen. Außer dem Bewußtsein seinem Volk etwas Unvergleichliches geschenkt zu haben, sowie Orden und Auszeichnungen aller Art, blieb freilich dem Künstler kein anderer Lohn, da seine zu niedrig berechneten Kosten das stipulirte Honorar gänzlich aufgezehrt hatten. Dies veranlaßte alsbald den Kaiser ihm ein Ehrengeschenk von 30,000 Mark zu übersenden, dem später die sächsische Ständeversammlung noch ebensoviel zur Begründung eines „Schilling-Museums" hinzufügte. Die Kosten des ganzen Denkmals beliefen sich auf 1,192,000 Mark, was in Betracht der durch Professor Weißbach in Dresden besorgten reichen Architektur wie der riesigen Arbeiten des Unterbaues

neben den großen zu überwindenden Terrainschwierigkeiten gar nicht einmal viel zu nennen ist. Der Besuch dieses Nationalheiligthums aber steigerte sich alsbald so, daß selbst die von Rüdesheim aus errichtete Drahtseilbahn oft kaum genügt, um die fortwährend hinströmenden Massen zu befördern.

Natürlich ist eine lärmende Eröffnungsfeierlichkeit nicht zu ruhiger Kritik geeignet. Zu dieser ward mir erst durch einen Besuch im Frühjahr 1884 die Gelegenheit geboten. Mußte ich auch jetzt wieder das unvergleichlich wirksame Ganze mit größter Freude begrüßen, so konnte ich doch bei Prüfung des Einzelnen nicht verkennen, daß Schilling gewiß Vieles ganz anders behandelt hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre sein Werk an Ort und Stelle zu sehen und dort die letzte Hand daran zu legen. Es ist das ein Uebelstand aller solcher kolossalen Denkmale, sofern sie nicht in Stein ausgeführt werden. So mußte man sich gestehen, daß gerade jenes große, das deutsche Heer darstellende Relief weniger gelungen ist, da seine Hauptfiguren nicht genügend heraustreten. Die Ueberfüllung macht das Aussondern der einzelnen Gruppen und Gestalten auf diese Entfernung fast unmöglich. Ebenso hat die doppelte Terrassenanlage vor dem Monument den großen Fehler, daß man viel zu wenig Abstand hat, so daß man die Germania von vorne kaum anders als aus der Froschperspektive sehen kann. Das ist aber um so mehr zu bedauern, als die Vorderseite am gelungensten und die ganze Komposition und Linienführung auf sie berechnet erscheint. Doch kommt es ja nicht in Betracht gegenüber dem Gesamteindruck, welchen die köstliche Szenerie mit ihrem wundervollen Ausblick auf diesen schönsten

Theil des Rheingaues noch ganz bedeutend verstärkt, und der dank den herrlichen Hauptfiguren und der so wirksamen Silhouette des Monumentes ein so berauschender ist, daß sich ihm absolut Niemand entzieht, was denn auch die ungeheure Anziehungskraft vollkommen rechtfertigt, die Schillings Werk fortwährend ausübt.

Nur wenige Wochen später ward zur vierhundertjährigen Feier von Luthers Geburtstag noch das Reformationsdenkmal in Leipzig enthüllt, das der Meister mit aller Anstrengung bis zum 10. November fertig gebracht hatte. So ward ihm das beneidenswerthe Glück zu Theil, im selben Jahr sowohl dem Erringer unserer geistigen Freiheit wie den Begründern unserer nationalen Einheit und Macht Denkmale ohne Gleichen setzen und damit die Befreiung von der religiösen wie der politischen Fremdherrschaft feiern zu können.

Wir erblicken auf hohem, viereckigem, reich mit Reliefs geschmückten Sockel als Hauptfigur einer riesigen Gruppe Luther sitzend, mit der Bibel auf dem Schooße gleichsam über eine dunkle Stelle nachsinnend. Neben ihm steht die Stuhllehne fassend und sich zum Freunde wendend Melanchton, ein Buch in der mit demonstrirender Armbewegung gehobenen Linken, als wenn er eben eine Meinung über den Punkt geäußert hätte, dem Luther nachsinnt. Das ist klar und verständlich, läßt überdies Luther durchaus als Hauptperson erscheinen und baut sich als Gruppe trefflich auf. Die Reliefs am Sockel zeigen vorn die Uebergabe der Kirchenschlüssel an die protestantische Geistlichkeit durch Heinrich den Frommen. Auf der Seite Luthers sehen wir dann das Abendmahl, auf der Melanchtons den Gesang der Gemeinde,

auf der Rückseite das Lesen der Bibel im Hause, die Predigt und die Priesterehe. Das Ganze dieser Reliefs zeigt uns also die Hauptänderungen, welche die Reformation einführte, wie die Zusammenstellung Luthers und Melanchtons das geistige Zusammenwirken versinnlichen soll, welches in der Augsburger Konfession zu einem Abschlusse kam. Runde Schilder unter den Reliefs enthalten die Namen der Städte, von denen die Hauptakte der Reformation ausgingen, als Wittenberg 1517, Worms 1521, Augsburg 1530, Speyer 1529. Die schöne Gliederung des Sockels trägt nicht wenig zum erhebend ernsten Eindruck des Ganzen bei, wie sie die Wirkung der gewaltigen Hauptfiguren, so gerade die des überaus edel aufgefaßten Luther erhöht.

Eine ganze Reihe Arbeiten machten es dem Meister durchaus unmöglich, sich die nach dem Niederwald- und Reformationsdenkmal so wohlverdiente Ruhe zu gönnen. Zunächst vierzehn „Standbilder berühmter deutscher Gelehrten und Professoren“ für die Hörsäle des neuen Straßburger Universitätsgebäudes. Es sind Pufendorf, Schwarzenberg, Kepler, Leibnitz, Sturm, Luther und Melanchton, Calvin und Zwingli, Kant, Gauß, Joh. Müller, Savigny, Eichhorn. Alle sind überaus charakteristisch aufgefaßt, nur daß die älteren freilich deu Vorzug des so viel malerischeren Kostüms genießen, das sich, dank seinen reicheren Formen, auch besser zur Charakteristik des Mannes selber verwenden läßt, als die Nüchternheit des modernen Rockes oder Fracks. Eine besonders peinliche Arbeit war dann das Modell eines silbernen „Ehrenschildes“, den die sächsische Armee ihrem Kriegsminister Graf von Fabrice schenkte. Daneben führte der Künstler für ein Grabdenkmal in Gohlis eine lebens-

große weibliche Figur in Marmor aus und diese Arbeiten waren noch nicht fertig, so nahm schon die Herstellung der Modelle zur plastischen Ausschmückung des neuen Gewandhauses in Leipzig ihren Anfang. Für das Giebelfeld wählte der Meister als Darstellung des Eindrucks der Musik auf die Menschen „Apoll unter den Hirten“. Außerdem schuf er drei Figuren, welche den Gesang und zu seiner Seite die Instrumental- und Kirchenmusik darstellen, und zwei, „Mozart und Beethoven“ darstellende Nischenfiguren. Endlich ging er an das große Monument für den König Johann von Sachsen, an welchem der rastlose Meister noch beschäftigt ist.

Wir haben wenige Künstlerleben in Deutschland, die so ruhig, kampflos und vom Glück im seltensten Maße begünstigt verlaufen wären. Wohl eben darum weil er mit sich selber in so vollkommener Harmonie ist, strömen Schillings Werke auch eine solche innere Befriedigung und wohlthuende Ruhe auf den Beschauer aus. Denn es ist die Ruhe der vollen Kraft, des festen Glaubens an alles Hohe und Schöne, nicht der Schwäche und Flachheit, die vollendete Selbstbeherrschung einer in schönem Gleichgewicht befindlichen Natur, welche sie so überaus erquicklich macht, ihnen die unermeßliche Popularität verschafft hat und wohl auch bei der außerordentlichen Seltenheit solcher Vereinigung von Verdienst und Glück für alle Zukunft erhalten wird.

Ich schließe diesen Lebensabriß wohl am zweckmäßigsten mit jenem Gedicht, welches der Meister bei dem Feste vortrug, das einem ihm nach der Vollendung des Niederwalddenkmals von den Schülern der Dresdener Akademie und der Kunstgewerbeschule sowie seinen eigenen Schülern ge-

brachten Fackelzuge folgte, — einem Gedicht, das für sein Verhältniß zu seinen Schülern wie für seine ganze Denkungsart so überaus bezeichnend ist:

Willst Du der Kunst Dich widmen, merke:
Bei Künstlern handelt sich's um Werke!
Nicht um Gewinn und nicht um Ruhm,
Noch Anseh'n, noch Kunstkennerthum.
Nein, was dem Künstler Gott geschenkt,
Daß er in Formen dichtet, denkt,
Das Glück, zu schaffen, laß allein
Beruf und höchsten Lohn Dir sein!
Sei dankbar so für den Genuß,
Den die Natur im Ueberfluß
In ihrer ew'gen Herrlichkeit
Auf Tritt und Schritt dem Auge beut!
Und laß es nicht bei dem Genießen!
Laß unter Deiner Hand ersprießen
Dein Werk, das dem Gebete gleiche,
Das über Menschenalter reiche!
Und wenn Dir's je an Muth gebricht,
So thu' bis morgen Deine Pflicht!
Dann hast Du morgen wieder Muth
Und Arbeitskraft. Wer wenig ruht,
Dem ist die Arbeit allezeit
Ein Freund im Glück und Herzeleid!
Zwar sieht man Deinem Werk dereinst
Nicht an, ob Du Dich freust, ob weinst,
Doch sieht man, ob, was Du gemacht,
Man sieht, ob das, was Du erdacht,
Dir aus dem Herzen ist gedrungen,
Sei auch Dein Name längst verklungen.
Drum sei der Arbeit treu und merke:
Bei Künstlern handelt sich's um Werke!



XLIV.

Anton von Werner.

Wenn es Künstler gibt, welche in ihren Werken von allem Anfang an eine ganz eigenartige Persönlichkeit aussprechen, die sich nachher nur immer bestimmter ausbildet, aber nicht wesentlich verändert, wie dieß bei Michel Angelo, Paul Veronese, Rubens, Menzel oder Hans Makart der Fall war, so findet bei Anderen nicht weniger bedeutenden gerade das Gegentheil statt. Raphael mit seinen beständigen Metamorphosen ist das bekannteste Beispiel davon. Ohne Zweifel prägt auch er seinen Werken einen bestimmten, aus seinem innersten Wesen hervorgehenden Charakter auf, der sich immer wiederholt, wie verschieden auch die künstlerische Ausdrucksform sei, aber eben diese Formensprache ist bei ihm bekanntlich in einem beständigen Umwandlungsprozeß begriffen.

Zu dieser letzteren Classe von Künstlern, die erst spät, nachdem sie die mannichfaltigsten Elemente in sich aufgenommen, zur Herausbildung eines eigenthümlichen Styls, einer bestimmt ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit gelangen, gehört auch Anton von Werner. Anfangs

nur ein leichtes und glückliches Aneignungstalent für fremde Formen bei allerdings großem Phantasiereichthum und entschiedener Gestaltungskraft zeigend, hat er sich sehr allmälig, aber doch immer entschiedener bis zu einem Grade vertieft, daß viele seiner neueren Schöpfungen wohl für alle Zeiten Interesse behalten werden. Nebst ihrer vollendeten Beherrschung der künstlerischen Mittel dürften sie das dem Umstand verdanken, daß sie uns die Hauptträger der glanzvollsten Epoche unserer deutschen Geschichte zu Charakterfiguren ausgeprägt haben, die sich mit der historischen Gestalt dermaßen decken und dieselbe uns so verständlich und vertraut machen, daß sie von nun an für immer im Gedächtniß der Nachwelt gerade so fortleben werden, wie Werner sie aufgefaßt. Er hat dadurch der Schilderung der modernsten Gegenwart eine so ächt künstlerische Seite abgewonnen, wie es vor ihm nur Menzel gelungen war. Jeder Künstler aber, der es fortan, selbst nach Jahrhunderten, unternehmen wird, die nationalen Heldengestalten eines Kaisers Wilhelm, seines kühnen Sohnes, die Hünengestalt Bismarcks oder den Adlerkopf Moltkes zu schildern, wird immer wieder auf Werner als die Hauptquelle zurückgreifen müssen, wie man bei Raphael anfragt, wenn man wissen will, wie Julius II. oder Leo X. ausgesehen haben, oder bei Horace Vernet, wenn man sich mit der napoleonischen Legende bekannt machen will.

Völlig verschieden von diesen letztgenannten ist aber Werner unter keineswegs günstigen Verhältnissen aufgewachsen und zum Kampfe gestählt worden. Er ist keine harmonisch und unverkümmert aufgeblühte Natur. Langes Ringen hat ihm ein scharfes schneidiges Wesen aufgedrängt,

durch das er sich viele Feinde gemacht; im Schlachtenlärm gebildet und nicht auf sinniges Durchfühlen, sondern auf rasches, entschlossenes Ergreifen angelegt, erscheint er als der ächte Ausdruck eines soldatischen, zum Erobern geschaffenen Geschlechts. Mit dem Urbild so unzähliger moderner Künstler, dem Goethe'schen Tasso, hat er höchstens das nervös bewegliche Wesen gemein. Mir war er lange, bevor ich ihn persönlich kennen lernte, als das Urbild eines „schnodderigen Berliners" geschildert worden. Unstreitig trägt er auch durchaus den Charakter dieser kargen und harten nordischen Natur, der Alles erst abgezwungen werden muß, die viel eher Soldaten als Künstler hervorbringt, aber doch von Zeit zu Zeit auch sehr reichbegabte phantasievolle und produktive Naturen erzeugt hat, wie Gottfried Schadow, Chodowiecki, Menzel und unseren Werner. Das Charakteristische dieser norddeutschen Künstler bleibt aber doch meistens, daß ihnen die Wahrheit besser als die Schönheit, die Kraft besser als die Anmuth, das Individuelle besser als das Ideale zu schildern gelingt. Gerade dadurch sind sie aber die Schöpfer einer wahrhaft nationalen Schule geworden, ja sie haben sich als nicht weniger ächte Erben eines Holbein und Dürer erwiesen, denn alle die, welche Süddeutschland gleichzeitig mit ihnen erzeugt hat.

Die Familie derer von Werner gehört, soweit sie sich zurückverfolgen läßt, zu jenem Militäradel, der die eigentliche Grundlage, das feste Fundament der preußischen Armee bildet. Alle Vorfahren Anton von Werners waren Offiziere bis auf seinen Vater und dieser ward es nur darum nicht, weil der Großvater bei seinem frühen Tode die Familie ohne alle Mittel zurückgelassen hatte. In der

trostlos armen Zeit der Befreiungskriege und der fast noch schlimmeren Periode darnach ohne genügende Pflege seiner bedeutenden geistigen Anlagen aufgewachsen und gezwungen, frühzeitig das Tischlerhandwerk zu ergreifen, wurde er eben so hart und streng als es die Zeit war. Nach den Jahren der Wanderschaft etablirte er sich in seiner Vaterstadt Frankfurt a. d. O., wo er durch sein außergewöhnliches Geschick, seinen praktischen Sinn und scharfen Verstand wie durch Fleiß und Energie rasch bekannt und geschätzt wurde. Dort ward ihm nun am 9. Mai 1843 unser Anton als ein kleiner und anscheinend überaus schwächlicher, aber mit einem wahren Feuergeist ausgestatteter Sprößling geboren. Schon im dritten Jahre verrieth er seine künstlerischen Anlagen und fieng an alles nachzubilden, was er mit seinen hellen durchdringenden Augen erreichte. Aus dieser Zeit haben sich ganze Bücher voll Zeichnungen erhalten. In der Schule durcheilte der rastlose Knabe, welcher mit natürlicher Begabung den im elterlichen Hause herrschenden Fleiß und Arbeitssinn verband, mit Leichtigkeit alle Classen, von Jahr zu Jahr mit Prämien ausgezeichnet und von den Lehrern wegen seiner ausgesprochenen Anlage zum Zeichnen und Malen besonders gefördert. Trotzdem der Vater für eine gründliche und allseitige Ausbildung Antons — so beispielsweise auch für die musikalische — alles that, was in seinen Kräften stand, glaubte er als praktischer Mann doch dem Andrängen der Lehrer und anderer Gönner widerstehen zu sollen, welche denselben für die sogenannte höhere Carrière bestimmen wollten. Die eigene Freiheit und Selbständigkeit über alles schätzend, hielt er im Gegentheil darauf, den Knaben vor allem auf die eigenen Füße

zu stellen. Er gab ihn also im vierzehnten Jahre zu einem Stubenmaler in die Lehre, um ihn vor allem erwerbsfähig zu machen und ihm damit seine Zukunft in die eigene Hand zu geben. Bei seinem ersten Lehrmeister hatte es der schwächliche Knabe schwer und hart, wie es eben bei Lehrjungen üblich ist. Farbenreiben, Bleiweißbeuteln — eine sehr gesundheitsgefährliche Manipulation, — Leitern und Körbe mit Farbkübeln schleppen, für die Gesellen Frühstück und Vesperbrod holen und derlei Annehmlichkeiten mehr, waren damals sein Loos, bis es selbst dem strengen und rauh gewöhnten Vater zu arg wurde und er den Knaben zu einem anderen, besser situirten und künstlerischer angelegten Lehrherrn brachte, welcher an der Spitze eines großen Geschäftes mit anderthalbhundert Gehilfen und Arbeitern stand. Es war dieß der treffliche Atzenroth in Frankfurt a./O., dessen Andenken sein damaliger Lehrling, der heutige Berliner Akademie-Direktor, mit dankbarer Pietät bewahrt. Hier lernte er viel und mannichfach, bemächtigte sich aller Technik so rasch, daß er bald, schon als Lehrling, der beste Arbeiter ward, als welcher er, obwohl der Kleinste und Jüngste, oft an der Spitze von einem Dutzend Gesellen als deren Führer funktionirte und den Sommer über auf Kirchen, Schlössern und Villen der Mark Brandenburg herumzog. Dabei zeichnete er aber in den Freistunden fleißig nach der Natur, trieb Perspektive und Mathematik, studierte Sprachen und Geschichte. Seine Thätigkeit brachte ihn überdieß in beständige Berührung mit den höheren Ständen, so daß er sich dadurch eine gewisse Gewandtheit im Umgange, Leichtigkeit des Ausdrucks und durch seine Führerschaft auch die Gewohnheit, als Meister und Lehrer

aufzutreten verschaffte, also frühe Lebenserfahrung im reichsten Maße sammelte. In den Wintermonaten wurde dann mit Atzenroth zusammen nach guten Oelgemälden kopirt, es wurden Ornamente entworfen und gemalt, architektonische und sonstige künstlerische Studien getrieben. Ende 1859 stellte der Lehrmeister unserem Anton v. Werner den Gesellenbrief, das Zeugniß der Reife aus. Er stand damit auf eigenen Füßen und hatte von nun an seine Existenz lediglich seiner Hände Arbeit zu verdanken.

Zahlreiche Besuche in Berlin hatten ihm indeß auch allerhand Bekanntschaften und die Kenntniß der dortigen Kunstsammlungen bessere künstlerische Ideale verschafft. Ja er versuchte sogar, ganze Bilder zu malen und benutzte dazu wohl illustrirte Zeitungen und dergleichen Vorbilder. Nun aber führte er ein Vorhaben aus, mit dem er sich schon immer im Stillen getragen hatte: er siedelte nach Berlin über, um zu seiner weiteren Ausbildung als Dekorationsmaler die Akademie zu besuchen. Maler, d. h. Künstler zu werden, fiel ihm indeß damals um so weniger ein, als ihm sein Prinzipal bereits die Theilhaberschaft und künftige gänzliche Uebergabe des großen Geschäftes in Aussicht gestellt hatte.

Die Berliner Akademie, damals in einem trostlosen Zustand der Versumpfung und Altersschwäche, erschien eher geeignet ihre Schüler vom Studium der Kunst abzuschrecken als dazu anzuregen. Von der Mehrzahl ihrer Lehrer wußte man nur vom Hörensagen, daß sie Maler seien. Ganz besonders charakteristisch für das Verhältniß von Lehrer und Schüler ist, was man von dem damaligen Leiter der Anstalt, Professor Däge erzählt: daß er, um sich dieselben vom

Leibe zu halten und ihnen ja nicht zu zeigen, was und wie er selbst male, sein Bild mit Papier beklebte und nur diejenige Stelle frei ließ, an der er gerade arbeitete. Nur der talentvollste der Lehrer A. v. Klöber zeigte eingehenderes Interesse für seine Schüler. Er nahm sich speziell auch des Neulings mit Rath und That an und brachte ihm gesunde Begriffe von historischer Komposition bei. Außerdem blieben unserem Werner zur Vervollständigung seiner Kenntnisse neben der sehr ungenügenden Gelegenheit zum Aktmalen auf der Akademie nur die öffentlichen Sammlungen und Monumente und die Natur. Gezwungen sich mit seiner Hände Arbeit zu ernähren, fing er an, allerhand Illustrationen für Buchhändler und Journale zu fertigen, ebenso Entwürfe zu dekorativen Arbeiten für seinen früheren Lehrmeister. Besonders nützlich aber ward ihm eine größere Arbeit über die Uniformirung der preußischen Armee, welche letztere damals gerade reorganisirt wurde. Einen Theil dieser Blätter lithographirte er selbst. Zu diesem Zweck studirte er eifrig Menzels Soldatenbilder der Fridericianischen Armee und dessen Geschichte Friedrichs des Großen, wie ihm denn dieser merkwürdige Künstler immer als unerreichbares Muster vorschwebte. Klöber gab ihm auch einmal eine Empfehlungskarte an denselben, die er aber in seines Nichts durchbohrendem Gefühle niemals abzugeben den Muth fand. Auch die ersten Bilder entstanden noch während der akademischen Studienjahre. Je selbständiger er aber durch Illustriren und Malen ward, um so mehr verlor er jetzt allmälig die Lust seine Dekorationsmalerei fortzutreiben. Daß er auf dieser Akademie nichts mehr lernen könne, sah er allmälig auch immer besser ein und so schwankte er nur noch, ob er

nach München, Düsseldorf oder an eine der neuerrichteten Kunstschulen von Weimar und Karlsruhe sich wenden solle. Zunächst wollte er aber über sein Talent überhaupt im Reinen sein. Er hatte schon immer Ad. Schrödters humorvolle Illustrationen mit Vorliebe studirt und nachgeahmt: als die Consul Wagner'sche Gallerie 1861 an den Staat überwiesen und in der Akademie aufgestellt wurde, sah er nun zum erstenmal die in derselben enthaltenen Perlen der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters, den Don Quixote, die Weinprobe, das Wirthshaus am Rhein u. dgl. Sympathisch berührt und angezogen von diesem Künstler faßte er sich den Muth und schickte ihm eine Anzahl seiner eigenen Arbeiten nach Karlsruhe, wo Schrödter als Lehrer an der polytechnischen Schule wirkte, um sich ein Urtheil über seine Befähigung und zugleich einen Rath, wohin er sich wenden solle, zu erbitten. Hier hatte ihn sein Instinkt wunderbar geleitet; denn mit diesem Schritte entschied sich sein ganzes ferneres Schicksal! Offenbar überrascht von dem Talent des jungen Mannes antwortete Schrödter auf die liebevollste und aufmunterndste Weise und rieth ihm nach Karlsruhe zu kommen, wo er sogar bei ihm wohnen könne und sicher sei, eine Aufmerksamkeit zu finden, die ihm an größeren Orten kaum entgegen gebracht würde. So machte er sich denn im Oktober 1862 auf den Weg, wurde von Schrödter, der einer der liebenswürdigsten Künstler war, die man kennen lernen konnte, wie von seiner hochgebildeten geistvollen Gattin aufs freundlichste aufgenommen und bald wie ein Sohn gehalten. Hier unter diesen vortrefflichen Menschen lernte er erst das Glück des Familienlebens kennen. Von Schrödter ward er auch alsbald bei seinem Schwager, dem

berühmten Lessing eingeführt, der sich seiner ebenfalls überaus zuvorkommend annahm und ihn bald in jeder Weise förderte, ohne daß Werner jemals sein direkter Schüler geworden wäre. Aber durch die Gewissenhaftigkeit und den Ernst, mit denen Lessing selbst seine Studien trieb, wirkte er überaus vortheilhaft auf Werner ein, da er ihn zum solidesten Studium der Natur antrieb und ihn bei seinen Kompositionsversuchen immer auf die Hauptsache, auf das Wesentliche eines Gegenstandes hinwies. Bald galt Werner neben dem ungefähr gleichzeitig aus Brasilien zurückgekommenen Ferdinand Keller als der talentvollste unter den jüngeren Künstlern und malte rasch eine Anzahl Bilder, unter denen „Luther vor Cardinal Cajetan", 1865, jedenfalls ein interessanter koloristischer Versuch ist. Wenn ihm derselbe von der Berliner Akademie sogar den Preis der Michael Beer-Stiftung eintrug, welcher ihn zu einem einjährigen Aufenthalte in Italien verpflichtete, so kann das natürlich den Eindruck nicht aufheben, daß Luther immerhin ein viel zu wichtiger Mann sei, um zu bloßen Farben-Experimenten verwendet zu werden. Ihm folgte 1866 „Konradin von Hohenstaufen mit Friedrich von Baden vor der Hinrichtung Schach spielend". Auch dieses überhaupt weniger gelungene Bild verräth noch zu sehr die Fauftfertigkeit des einstigen Dekorationsmalers. Mir wenigstens, der ich bei dieser Gelegenheit Werners Namen zum erstenmale hörte, erschien auf der Pariser Ausstellung von 1867 dieser Konradin dem Erstling Kellers, einem Philipp II. von Spanien auf dem Todbette, keineswegs ebenbürtig. Ich kann mein damaliges Urtheil über das Bild auch heute nur bestätigen und es ist mir das ein rechter Beweis, wie wenig

man beim ersten Auftreten eines Talentes zu sagen vermag, wie weit es kommen und sich zu vertiefen im Stande sein werde. Bessere, weit anspruchlosere Arbeiten dieser Karlsruher Periode sind ein „Quartett im Atelier“, „Feier des 30. Geburtstages“, „Unter der Klosterlinde“, „Götz von Berlichingen in Heilbronn“, auch mehrere Landschaften.

Einen ausgebreiteteren Ruf als mit jenen Bildern erwarb sich der junge Künstler bald durch seine illustrative Thätigkeit. Die nächste Veranlassung dazu gab Viktor von Scheffel, der in den gastlichen Häusern Schrödters und Lessings viel verkehrte und bald durch innige Freundschaft mit dem genialen und feurigen jungen Mann verknüpft wurde. Die lange Reihe der weltbekannt gewordenen Illustrationen der Werke dieses Dichters begann Werner mit Frau Aventiure, deren erste Blätter schon im Frühjahr 1863 entstunden. Werner schwärmte damals für Schwind, dessen Einfluß sehr sichtbar ist in den verschiedenen Ausgaben, besonders in der besten von Bruckmann unmittelbar nach den Originalen photographirten. Sieht man, mit welcher Meisterschaft nicht nur die stark romantisch angehauchten Figuren, sondern auch Landschaft, Architektur, Verzierung jeder Art behandelt sind, wie dem Künstler offenbar immer die ganze Szene miteinander aufgeht, die einzelnen Figuren des Dichters sofort lebendige Wesen von Fleisch und Blut werden, so kann man nur den größten Respekt vor diesem Talent bekommen, das niemals zusammenleimt, sondern alles aus einem Stücke schnitzt, dem jeder Eindruck sofort zur Gestalt, zum Bilde wird. Und welcher köstliche, ganz dem urgesunden des Dichters entsprechende Humor bricht überall durch! Besonders als er

der Aventiure und ihren Schwind'schen Reminiszenzen den Juniperus folgen ließ, wo die fein der Natur abgelauschten Züge zusammt mit dem Heraustreten seines eigenen Charakters uns schon auf Schritt und Tritt begegnen. Das Vortrefflichste aber sind die Bilder zum Ritter von Rodenstein, die bereits zum besten dieser Art gehören, was wir überhaupt besitzen. Nicht weniger aber auch die anderen Illustrationen des köstlichen „Gaudeamus". Gleich das aus zwei Ichthyosauren und andern Ungeheuern gebildete Eingangsblatt ist ein Meisterstück von barok-phantastischer Ornamentik. Welcher urkräftig tolle Humor liegt dann im weinenden Ichthyosaurus, dem Megatherium oder dem am „A" hinaufkletternden „Tazzelwurm". Die Rand- und Kopfleisten sind so trefflich als nur irgend welche Dürer'sche, die ihm oft zum Vorbild dienten. Wie schlagend und lustig sind endlich in der culturhistorischen Abtheilung die verschiedenen Stylformen, von den Pfahlbauern und Egyptern bis zum Varus im Teutoburger Wald, nachgeahmt!

Bei dem später, erst in Frankreich begonnenen, in Italien vollendeten „Trompeter von Säckingen" findet man das im Ritter von Rodenstein schon so stark heraustretende alemannische Element noch entschiedener ausgebildet. Man sieht, Werner war noch so voll von seinen Schwarzwälder Erinnerungen, daß ihm weder Paris noch Rom mehr dabei verschlugen als seinem Dichter, der auch auf Don Paganos Dache bei rothem Capriwein ein ebenso guter Deutscher bleibt als beim Maßkrug im „lachenden Hecht" auf der Fraueninsel am Chiemsee. Eine andere Veränderung als der Fortschritt zu größerer Freiheit und Meisterschaft ist in diesen Illustrationen kaum wahrzunehmen; sind

die Bilder zur Aventiure und dem Rodensteiner noch stylistisch strenger, mehr an Schwinds Formensprache erinnernd, so haben die späteren dafür etwas vielleicht noch werthvolleres in ihrer größeren Naturfrische. Das kann man immerhin wohl behaupten, daß nie in unserer doch so reichen Illustrations-Litteratur und -Kunst, Dichter und Maler sich so vollkommen gedeckt, einander so durchaus entsprochen hätten. Ihre Harmonie wird höchstens dann gestört, wenn der Holzschnitt die prächtigen Zeichnungen Werners gar zu hölzern wiedergibt. Sind einzelne Gestalten bei Scheffel tiefer gefühlt, so ist bei Werner der Reichthum des Ganzen größer. Vom Jahr 1868 datiren dann noch die köstlichen Zeichnungen zu den „Bergpsalmen," die besonders durch köstliche landschaftliche Szenerie erfreuen. Verschiedene der Kompositionen, die bei dieser Gelegenheit entstunden, hat Werner auch mit großem Glück gemalt, so „Irregang" im Schnee. Ebenso hat er anderes in dieser Zeit illustrirt, z. B. „Hug Dietrichs Brautfahrt" von Wilhelm Hertz und kleinere Illustrationen zu den Grote'schen Classiker-Ausgaben. Zum besten gehören, um dieß, der Zeit voraneilend, schon hier zu erwähnen, die Bilder zu Fechners „deutsch-französischem Krieg", wo die Begegnung Bismarcks mit Napoleon in der Frühe des 2. September 1870 mit einer geradezu erschütternden Wucht der Wahrheit gegeben und die auf dunkelm Roß nahende riesige Gestalt des Kanzlers für den ihn stehend erwartenden Kaiser die Personifikation des Schicksals ist.

Von fast noch größerem Vortheil als für seine künstlerische Bildung ward Karlsruhe für seine gesellige und seine Carrière überhaupt. Es herrschte damals an der aufblühenden Schule wie in der Stadt überhaupt das anregendste

geistige Leben, das seinen Mittelpunkt in den beiden hochgebildeten und begabten Schwestern, der Frau Schrödter und Frau Lessing fand, in deren Salons man die Gelehrten der polytechnischen Schule, den nationalsten aller lebenden Dichter, Scheffel, Eduard Devrient, den Direktor des Hoftheaters, die Künstler Schirmer, Gude, Keller, die badischen Staatsmänner und Kammerredner wie eine Menge Ab- und Zureisender fand. Bei dem lebhaften und wohlwollenden Interesse, welches der Großherzog und seine Gemahlin an dem aufblühenden Kunstleben ihrer Residenzstadt nahmen, wurde es Werner leicht, die Gunst des hohen Paares zu gewinnen, ein Umstand, welcher später für sein Schicksal von entscheidender Bedeutung werden sollte. So verlebte er vier um so glücklichere Jahre, als ihn bald eine zarte Neigung mit der ältesten Tochter Schrödters, seiner späteren Gattin, verband.

Als sich Werner im Jahre 1867 endlich losriß, und der durch den Michael-Beer-Preis übernommenen Verpflichtung entsprechend, das Ausland, und zwar zunächst Paris besuchte, rieth ihm Leo Cogniet, bei dem er ins Atelier eintreten wollte, entschieden davon ab, da er ja da nichts mehr lernen könne, dagegen versprach er ihm seinen Rath, was er auch ehrlich hielt. Werner lernte in Paris viele berühmte Künstler, so die Kupferstecher Martinet, Forster und Henriquel Dupont, den Elsäßer Historienmaler Ehrmann und Böswillwald, den Architekten, kennen. Unter diesen französischen Einflüssen illustrirte er den Trompeter von Säckingen, wie ihn denn seine grenzenlose Arbeitslust und Kraft auch im Strudel der Zerstreuungen und Genüsse der Riesenstadt nicht verließen. Vielmehr beschickte er die Ver-

liner Ausstellung von 1868 mit mehreren Gemälden, darunter „Hanno von Köln, Heinrich IV. entführend“, ein Bild, das den Einfluß des Delacroix zeigen soll, und ein Genrebild: „Vertrauliche Unterhaltung“, „der Freier“. Zurückgekehrt schuf er eine Reihe von Porträten. So „Im Wald“, Bildniß von Maloine Schrödter u. A. Den Winter von 1868 auf 69 brachte der Künstler nach einer gemeinschaftlichen Tour mit Viktor Scheffel durch die Schweiz in Rom zu, wo die Entwürfe zu seiner ersten monumentalen Arbeit reiften. Der Stadtbaumeister Martens von Kiel, durch das dort ausgestellte Bild Luther und Cajetan auf den Künstler aufmerksam geworden, forderte denselben nämlich auf, Entwürfe zu zwei Wandbildern für die Aula des von ihm neuerbauten Kieler Gymnasiums zu machen. Sie sollten „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ und „die nationale Erhebung von 1813“, also die Befreiung von der geistigen und politischen Fremdherrschaft, darstellen. Werner erhielt auch wirklich den Auftrag. Nachdem er den Sommer 1869 zu Studien im Sabiner- und Albanergebirge, in Neapel, Sorrent und Capri, ferner in Orvieto, Siena, Pisa, Florenz und Venedig, wo ihn besonders Paul Veronese interessirt, benützt hatte, kehrte er Weihnachten 1869 nach Karlsruhe zurück und bereitete die Kieler Bilder vor. Nebenher malte er noch „Don Quixote und die Hirten“ und „Irregang“. In den Don Quixote hat Werner offenbar eine Menge Erinnerungen an das römische Gebirg hineingearbeitet. Wenn der auf einem Baumstamm sitzende Ritter von der Mancha nicht recht befriedigt, da man weniger den edeln Geist als seine Uebergeschnapptheit sieht, so sind die ihm halb lachend

zuhörenden Hirten wie der einen Weinschlauch an den Mund setzende Sancho Pansa um so vortrefflicher, ja ganz Murillos würdig gerathen und wie aus dem Leben gegriffen. Das wilde Felsenthal, das sie umgibt, erhöht die phantastische Abenteuerlichkeit der Szene nicht wenig.

Im Frühjahr 1870 gieng Werner dann an die Ausführung der Kieler Bilder und hatte dieselben mit seiner riesigen Arbeitskraft schon ziemlich weit geführt als ihn der Ausbruch des Krieges überraschte. Er hatte noch die Lieferung der ganzen ornamentalen Dekoration des Saales übernommen und vollendete alles in fieberhafter Eile bis Ende September, um noch rechtzeitig auf den Kriegsschauplatz zu kommen. Das bessere der Bilder ist das Lutherbild geworden, obwohl der Grundgedanke beider Kompositionen hier schon darum schwer zu versinnlichen war, als der Reformator eben nicht vollständig Sieger geworden, sondern die Fremdherrschaft noch heute bei einem Drittel der Deutschen so fest besteht als je. Auch ist Luther als junger Mönch mit Kutte und Tonsur keine uns geläufige Figur, sie befriedigt daher nicht vollauf. Mit seiner pathetischen Art das: „Wahrlich, ich kann nicht anders!“ hervorzubringen, sieht er doch mehr wie ein zänkischer Mönch, denn wie ein gottbegeisterter Seher aus. Um so besser sind die übrigen Figuren, auch der junge und hinterhaltige Carl V., der im Schatten des Thronhimmels sitzend nur nicht genug hervorgehoben ist. Aber sowohl die welschen Priester und Staatsmänner um ihn herum, als die dem Luther offenbar geneigten derben germanischen Gestalten, sind so vortrefflich wahr und überzeugend, die ganze Szene hat eine solche Unmittelbarkeit und Frische, daß sie den Vergleich mit dem

berühmten Concile de Poissy von Robert Fleury sicherlich nicht zu scheuen hat und über Lessings „Huß vor dem Concil" an Wahrscheinlichkeit der Charaktere weit hinausgeht.

Ob des abgeschmackten Philister-Charakters des damaligen Costüms malerisch nicht so günstig, hat doch auch das zweite Bild, das Friedrich Wilhelm III. sein Volk 1813 zum Kampfe gegen Napoleon aufrufend darstellt, große Schönheiten. Wir finden uns auf dem Marktplatz von Breslau, wo der König die sich von allen Seiten herzudrängenden Freiwilligen mustert. Im Vordergrund rechts sehen wir prächtig erfundene Gruppen solcher Abschied nehmenden Krieger, links Bürger, welche die Opfergaben in Empfang nehmen. Das Ganze schildert doch vortrefflich den gründlich verzopften und unbehülflichen Charakter unserer Nation zu jener Zeit, die nur durch die unsäglichste Mißhandlung zu jenem Opfermuth der Verzweiflung getrieben werden konnte, und noch einen gar weiten Weg bis zu ihrer Umwandlung in jenes freie und selbstbewußte Bürgerthum zurückzulegen hatte, das 1870 nicht erst solch empörender Herabwürdigung bedurfte, um mit noch ganz anderem Nachdruck zur Vertheidigung seiner nationalen Unabhängigkeit zu eilen.

Auf beiden Bildern bethätigt Werner in überraschendem Grade jene erste Fähigkeit eines großen Künstlers: wahrhaft lebendige Menschen mit all der Bedingtheit ihrer Zeit und gesellschaftlichen Stellung wie persönlichen Eigenschaften zu schaffen. Das machte ihn in ungewöhnlichem Maße geschickt zu der Lösung der Aufgaben, die seiner jetzt in Versailles harrten, wohin er nun, ausgerüstet mit Empfehlungen der Großherzogin von Baden an ihren fürst-

lichen Bruder, den siegreichen Führer der III. Armee, abgieng. Die nächste Veranlassung dazu bot dem jetzt 27-jährigen, dabei ebenso jugendfrischen als energischen Künstler ein Auftrag des Kieler Kunstvereins, ihm „Moltke mit seinem Generalstab vor Paris anlangend“ zu malen. Jene Empfehlung aber verschaffte ihm Gelegenheit, die Verbindungen anzuknüpfen, die Studien und Arbeiten zu machen, die nachher seiner gesammten künstlerischen Thätigkeit ihre Richtung anweisen wie die Wege bahnen sollten.

Man hätte in der That keinen Geeigneteren zu diesem Zwecke wählen können, denn hier bei ihm traf alles zusammen, was die Situation erheischte, die rascheste Auffassung, der feinste Blick für das Individuelle, dabei Bildung und Patriotismus genug, um die Wichtigkeit des Momentes vollkommen einzusehen. Endlich eine niemals versagende Produktionskraft. Hier war er so sehr der rechte Mann, daß es für sein ganzes Leben entscheidend ward. Denn sowohl durch seine Stellung im Hauptquartier als durch sein frisches keckes Wesen fand er nun täglich Gelegenheit, große Menschen im Handeln und Thun, in den verschiedensten Situationen, ja in weltgeschichtlichen Momenten zu beobachten, was den wenigsten Künstlern jemals zu Theil wird. Er machte sich denn auch alsbald an die Arbeit, alle berühmten Führer dieses ruhmvollen Feldzuges in sein Portefeuille zu versammeln und entwarf eine Menge von Compositionen, unter denen der schon erwähnte von dem Kieler Kunstverein als Oelbild bestellte „Moltke vor Paris“ die berühmteste ist. Er hat das Bild leider viel zu klein ausgeführt, als daß es hätte ganz den Eindruck machen können, den der welthistorische Moment wie die sonst

vortreffliche Erfindung verdienen. Man sieht da den Feldherrn im Angesicht der Riesenstadt auf einem Hügel haltend, hinter ihm die Offiziere des Generalstabs plaudernd, während unten die Truppen vorbeiziehen. In der nachlässigen Haltung eines anstrengenden Marsches herankommend, jubeln die vordersten dem geliebten Führer entgegen, sobald sie ihn erblicken. Das ist aber mit einer Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit der Charaktere, einer Unmittelbarkeit und einem Naturgefühl gegeben, die des größten Lobes werth sind. Um so mehr als sich umgekehrt wie bei den meisten andern Schlachtenmalern die Schärfe der Charakteristik immer mehr steigert, je bedeutender die Dargestellten werden. So bietet der hinter dem Feldherrn haltende Generalstab wahre Juwelen von lebendiger Auffassung und Moltke selber in seiner ruhig in die Ferne spähenden Haltung ist besser als man ihn je von anderen gesehen. Niemand kann nur einen Augenblick darüber in Zweifel bleiben, daß er der geistig weitaus bedeutendste der ganzen doch so interessanten Gesellschaft sei. — Dieser ächte Realismus, der allemal mit größter Anspruchslosigkeit immer den Kern der Sache herausgreift mit einer Sicherheit als wenn sich das von selbst verstände, beweist denn doch ganz und gar den ächten Historienmaler. Er hat den Feldherrn nachher 1872 noch einmal in seinem Zimmer in Versailles, Rue neuve 38, am Arbeitstisch sitzend dargestellt. Hier ist er aber nicht frei von einem gewissen Posiren geblieben, das Bild ist nicht so unbefangen und überdieß zu ausführlich in allen Nebendingen, um einen recht historischen Eindruck zu machen. Zum Theil liegt das vielleicht auch in der Färbung, bei welcher der so sichere Zeichner zu keinem bestimmten System kam, öfters

zu bunt, nur selten harmonisch ist oder vollends das hat, was man „Ton“ und „Beherrschung des Helldunkels“ nennt. Weit eher wird er sogar kalt und hart, und hat sich damit manche Bilder verdorben. Indeß ist auch in dieser Beziehung bei Werners letzten Arbeiten ein sehr großer Fortschritt unbestreitbar vorhanden.

Von seinen sonstigen porträtartigen Leistungen ist nur zu sagen, daß Werner zu sehr Historienmaler ist, um die Menschen nicht am besten in bestimmten Situationen oder handelnd zu schildern, wo sie ihm denn auch ganz unverhältnißmäßig besser gelingen als in der Ruhe mit obligatem Sitzgesicht. Am besten glückte ihm jetzt unter dreien besonders eine große Zeichnung des Kaisers, die nachmals durch den Lichtdruck vervielfältigt den alten Helden köstlich gelungen wiedergibt. Liegt Werner auch die Vertiefung in einen Gegenstand überhaupt nicht so nahe als das blitzschnelle Erfassen desselben, so ist er doch viel zu reich begabt, ein zu geistvoller Mensch, um nicht auch ersteres vortrefflich zu können, wenn er es gerade darauf anlegt. Das sollte er nun alsbald in ungewöhnlich glänzender Weise darthun. In Versailles wohnte er nämlich der Kaiserproklamation, bereits mit deren Darstellung beauftragt, bei und so wurde es ihm denn möglich, seiner Arbeit später jene frappante Wahrheit zu geben, die an der 1880 in Düsseldorf mit dem großen Preis ausgezeichneten Skizze vielleicht noch mehr auffällt als selbst an dem großen, ihm von den deutschen Fürsten als Geschenk für den Kaiser bestellten Bilde. Es ist mit seiner unübersehbaren Fülle frappant wahrer, von den mannichfachsten Affekten beseelter Kriegergestalten ein geradezu einziges Denkmal jenes glanz-

vollsten Momentes der deutschen Geschichte geworden. Durch die vom Schicksal herbeigeführte Abspielung dieser Szene in dem prächtigsten aller Prunksäle des einstigen großen Gegners Deutschlands wird dieselbe noch unendlich gehoben als ein Akt versöhnender Gerechtigkeit. Wenn in Werners Darstellung Bismarck und Moltke weniger befriedigen, weil der Künstler mit ihren Figuren nicht rechtzeitig fertig wurde, so ist der Kaiser selber in seiner schlichten Würde um so besser gelungen, ein wahres Meisterstück historischer Charakteristik. Nicht minder viele Andere neben ihm. Das Ganze aber bekam, etwas stimmungslos wie es gemalt ist, dennoch gerade jenes überzeugende Aussehen, jene schlichte Wahrhaftigkeit, wie sie nur der nüchterne Bericht eines Augenzeugen verleihen kann, und erhält eben dadurch einen unschätzbaren Werth. Diese Heldenversammlung aber spiegelt das Aussehen eines brausenden Meeres wieder, das sie in dem gewählten Augenblick, dem soeben proklamirten Kaiser zujubelnd, nach allen Zeugnissen gehabt haben soll.

Die Rückkehr der Sieger führte auch den Künstler nach Berlin, wo er zur Einzugsfeier in acht Tagen jenes 20 Fuß breite Velarium vollendete, das durch seine kühne Composition allgemeine Bewunderung erregte. Hat Werner im hohen Grade jene Fähigkeit des ächten Historienmalers, sich über das Zufällige zum Wesentlichen, zum Grundgedanken einer Erscheinung emporzuschwingen, so that er dieß hier in eminenter Weise, indem er die tausendjährigen Kämpfe der beiden Nationen charakterisirt in diesem neuesten. Man sieht hoch zu Roß den Kronprinzen als Führer in den Feind stürmen, sein Volk zum Kampfe rufend, Napoleon III. zu seinen Füßen niedergeworfen, im Hintergrund die Borussia

und Bavaria die Streiter antreibend. Es ist eine dämonische Wucht und Leidenschaft in dem Bilde, etwas so Ueberwältigendes, daß Werner von dem Moment an neben Menzel das Haupt der Berliner Künstlerschaft wurde, die es lediglich diesen beiden Männern verdankt, wenn sie ihre Charakterlosigkeit allmälig verloren und sich zu einer wirklichen Schule zu bilden angefangen hat. Sie hat Werner denn auch zwei Jahre später mit ungeheurer Majorität zum Direktor der reorganisationsbedürftigen Akademie vorgeschlagen, eine Wahl, welche 1875 die allerhöchste Bestätigung erhielt. So fiel ihm denn mit dreißig Jahren das Amt zu, diesen Augiasstall zu reinigen, das fortan einen guten Theil seiner Kraft absorbiren sollte und ihn bei seinem Eifer in unaufhörliche Kämpfe verwickelte. Trotz seiner Strenge erfreut er sich als Lehrer aber großer Beliebtheit bei seinen Schülern, da sie den glühenden Eifer achten, den er hat, um sie vorwärts zu bringen.

Die nächste Veranlassung zu dieser ihn so ehrenden Wahl gab die 1873 erfolgte Vollendung des „Siegesdenkmalfrieses“, jener großen allegorischen Darstellung des ganzen 1870ger Kampfes, welche die untere Halle der Siegessäule zieren sollte und bestimmt ward in Mosaik hergestellt zu werden. Er selber hat das riesige Original, das jetzt im Breslauer Museum hängt, in der unglaublich kurzen Zeit vom 14. Juni bis 20. Aug. 1873 in Oel ausgeführt, eine kolossale Leistung, die ihm sicherlich nur Wenige nachmachen dürften. Ist das Kleinliche und Peinliche, das Harte uud Trockene so oft die Signatur unserer Kunst, so athmet man förmlich auf, als ob man aus engem Kerker in die freie Luft mächtig großer Natur käme, wenn man von

anderen modernen Meisterwerken weg vor dieß Werner'sche Bild tritt. Hier scheint alles Leben, Freiheit, begeisterndes Ringen gewaltiger Kräfte, und was man auch gegen das Werk einzuwenden haben möge, es ist und bleibt das überaus charakteristische Erzeugniß einer großen, herrlichen Zeit!

Wir sehen links am Anfang der für die Erzählung so geeigneten friesförmigen Composition die mächtige Gestalt der Germania am Ufer des Rheins, aus behaglicher Ruhe aufgeschreckt, zürnend zum Schwerte greifen, weil ihr die dämonische Gestalt des Gegners, des im ersten Napoleon verkörperten Imperialismus herausfordernd naht, Frankreich unmittelbar hinter sich und Krieg, Pest und Hungersnoth mit dem Tod als Gefolge. Er deutet mit gezücktem Schwerte fordernd auf den Rhein, der, umlagert von Winzern, erschrockenen Schnitterinnen und drohend die Faust ballenden Fischern, die Germania von ihm trennt. Am Ufer sehen wir bereits die Vertheidiger von allen Seiten herbeieilen, Friedrich Karl sprengt mit Geharnischten gegen den Feind, der Handwerker, aus seiner Werkstätte geholt, vertauscht freudig den Hammer mit dem Gewehr, und schon stellt sich eine undurchdringliche Mauer von Bajonetten vor dem Gegner auf. — Dies die linke Seite des Bildes. In der Mitte sehen wir dann aus den Weinbergen von Wörth Bayern und Preußen vereint, jubelnd die ersten eroberten Adler bringen, der Anschluß des Südens an den Norden vollzieht sich symbolisch, indem der alte General Hartmann dem deutschen Kronprinzen auf dem Siegesfeld im Vorbeisprengen die Hand drückt — eine sehr glücklich erfundene Gruppe — und von der Tann zu Fuß mit dem Großherzog von Mecklenburg dasselbe Liebeszeichen wechselt. Rechts werden

dann die Folgen des Sieges dargestellt, indem ein Herold Bayerns, der geharnischt vor dem Throne stehenden Borussia die Kaiserkrone darbietet im Beisein von allen Helden, unter dem Jubel der Boten aller Stämme, zu dessen Organ sich oben am Thron der Großherzog von Baden gemacht, während Bismarck den Akt vorzulesen sich anschickt, der die unauflösliche Vereinigung angelobt. Den zum Anfang gehörigen Schluß macht der aus dem Schlaf erwachende und zum Schwert greifende Barbarossa, die dem Ruf der Germania folgenden Gestalten Badens, Bayern und Württembergs voraus.

Statt der zerstreuten Wirklichkeit sehen wir hier also die Wahrheit in der Dichtung goldenem Schleier, und wahrlich sie und wir fahren sehr viel besser bei dieser Behandlung! Aber das Charakteristische liegt nicht allein in der Form, sondern noch viel mehr darin, daß die Germania und Borussia die Hauptpersonen sind, denen vom sieggekrönten Kronprinzen, den Fürsten und Helden an bis zum letzten Soldaten herab alle gleich fraglos dienen. Bekanntlich hat der Kaiser, der vom Künster an die Stelle der Borussia projektirt war, dies abgelehnt und mit edler Bescheidenheit sie an die Stelle zu setzen befohlen. Ich kenne keinen Zug von ihm, der seine herrlich gesunde Empfindung, wie seine bewunderungswürdige Pflichttreue rührender charakterisirte. Wenn er fühlte, daß das Vaterland noch hoch über allen seinen Söhnen, selbst über dem Fürsten stehe, so zeigt er nur, wie gewaltig der Unterschied zwischen den Anschauungen der Gegenwart und denen der Vergangenheit sei.

Man kann ohne Zweifel manches an dem Werner'schen Werk aussetzen. So sind weder die Germania noch selbst

die viel bessere Borussia sonderlich glücklich erfunden, dann ist das Colorit die schwächste Seite des Ganzen, wenn auch von guter Haltung. Mangelt die eigentliche Stimmung, nicht minder alles Helldunkel bei der Berechnung der Composition für eine Säule, wo man immer nur eine Gruppe auf einmal sehen kann, so erklärt das auch hinreichend, weßhalb das Ganze nicht die volle packende Wirkung macht, welche die kühne und geistreiche Erfindung, die großartig stylvolle Auffassung der Form und ebenso meisterhafte Zeichnung als charakteristische Auffassung der Persönlichkeiten unstreitig verdiente. Sie sichern ihm aber jedenfalls einen der ersten Plätze unter den Produktionen unserer Zeit, — wenigstens wüßte ich nicht, daß irgend einem andern Aehnliches auch nur halb so gut gelungen wäre.

Nun wurden endlich auch die Illustrationen zum Trompeter von Säckingen beendigt, ebenso als Pendant zu jenem Luther in Worms „Luther bei einem Familienfest“. Wir sehen den Reformator sitzend in offener Halle, von den Seinen umgeben, wie ihm eben die Schüler draußen ein Ständchen bringen, was die Frauen zum Aufstehen veranlaßt, während die Freunde mit ihm anstoßen. Ist Luther selber vortrefflich wie die Sänger, so leidet die Harmonie des Ganzen etwas untern den modernen Gesichtern von Luthers Familie, welche der des Bestellers angehören. Um so reizender ist das Arrangement des Ganzen, überaus festlich heiter und ganz im Charakter jener Zeit.

Auch die „Porträts von General-Feldmarschall Manteuffel“ und „Feldmarschall Graf Moltke“ fallen in diese Zeit. Am genialsten gelang letzterer vielleicht in einer Skizze, die den großen Feldherrn vom Rücken im Be-

trachten des Siegesdenkmal-Frieses zeigt, an dem Werner eben malt. Hier ist er so ähnlich, daß man ihn augenblicklich erkennt, obwohl sein Gesicht gar nicht zu sehen.

Auch die Verzierung des eigenen Hauses des Künstlers in der Potsdamerstraße mit acht Porträten von großen Malern im Salon verdient Erwähnung. Er schmückte dann die Wandfüllungen des Schlafzimmers mit Szenen aus Amor und Psyche, das Kinderzimmer mit Märchen, das Eßzimmer mit einem Fries und einigen Aquarellen, darunter das sehr reizende Bild, das ihn mit seiner Familie in Heringsdorf darstellt.

Gleichzeitig mit dem Siegesdenkmal-Fries entstand auch der große Mosaik-Fries am Hause des Bankier Pringsheim in Berlin. Er schildert das menschliche Leben in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien und beginnt mit einer Sphinx, die an ihren Brüsten zwei Kinder säugt, um anzudeuten wie geheimnißvoll das Menschenschicksal in seinem Ursprung verhüllt sei. Dann tanzende Kinder in der römischen Campagna. Hierauf folgt das Jünglingsalter mit seinen Freundschaften, wo die Jüngern in der Weinlaube den Aelteren beim Glas begeistert zuhören und Amor bereits unterm Laube hervorlauscht. Das nächste Bild zeigt des letzteren Herrschaft an einem Jäger, der seinem Mädchen im Arme liegt, dann das vereinte Paar, wie es sein Nest vergrößert und die Jungen um sich aufwachsen sieht. Das nächste Bild zeigt eine Künstlerwerkstatt, den Beschluß macht das Verscheiden eines Greises — Friedrichs des Großen — und wieder eine Sphinx, die trauernd auf einige Knochen und einen lorbeerbekränzten Schädel blickt. Die sinnige und ebenso anmuthig erfundene als frisch kolo-

rirte Produktion hat leider einen etwas hohen Platz und es ist schwer, sie recht würdigen zu können. Er hat für Pringsheim später noch ein großes Porträtbild gemalt, in welchem er die ganze Familie des Bestellers im venetianischen Costüm des 16. Jahrhunderts so flott und glücklich aufgefaßt darstellt, daß man das Bild im ersten Augenblick mindestens für einen Tiepolo hält. In reichverzierter offener Halle sitzen die Frauen einem vorlesenden Dichter zuhörend, die Männer dahinter Schach spielend.

Noch im Jahre 1876 vollendete Werner ein anderes Bild für den Herrn Behrens in Hamburg, in lebensgroßen Figuren eine venetianische Festa in der Zeit des Paul Veronese, darstellend. Ob der auffallenden Schönheit der Composition ist es berühmt geworden und verdient das um so mehr als man es beim ersten Blick wirklich dem göttlichen Paul selber zuzuschreiben versucht ist, bis man bei näherer Betrachtung unverkennbar moderne deutsche Porträtköpfe entdeckt, welche der Künstler allerdings überaus großartig aufgefaßt hat. Wir sehen vor dem Hintergrund prächtiger venetianischer Architekturen auf dem Perron eines Palastes die Tafel aufgeschlagen, an der die Gäste sich bereits niedergelassen haben, während ein Theil derselben sich rechts mit Gesang vergnügt und die Wirthe selber eben an die zum Kanal führende Treppe geeilt sind, um eine in ihrer Gondel gelandete Freundin zu bewillkommnen. Die üppige Gestalt erinnert direkt an den herrlich freien Typus des Veronese, das Ganze aber athmet eine Festfreude, zeigt eine geschmackvolle Pracht, einen Ueberfluß an schönen Menschen, daß man sich ganz in jene glänzende Zeit reicher Kaufleute und ihres verfeinerten Genußlebens im damaligen

Venedig versetzt fühlt, das im heutigen Hamburg ein nicht unwürdiges Gegenstück findet. Ist doch jene Zeit nur durch das Genie einiger Künstler zu dem Ideal edelsten Lebensgenusses erhoben worden, das auch der unsrigen mitunter als Ziel vorzuschweben scheint. — Indeß hat das alles Makart, wenn auch gewiß nicht besser erfunden oder gezeichnet, doch jedenfalls noch schöner gemalt, von Paul Veronese selber gar nicht zu sprechen, darum muß man denn auch bei aller Anerkennung des hier Geleisteten doch jenen Bildern, wo Werner den gewaltigen Inhalt seiner eigenen Zeit und die Geschicke seines eigenen Volkes schildert, unbedingt den Vorzug vor diesen glänzenden Schaustellungen geben.

An jene Friesbilder schloß sich nun eine wahre Fluth von sonstigen halbdekorativen Arbeiten, so die sechs Bilder im Café Bauer, die von seinen Schülern ausgeführt wurden und eine große Popularität erlangten. Er hat sie eben jetzt neu übermalt und wird ihnen sechs neue hinzufügen, die dann zusammen einen Cyclus von Darstellungen altrömischen Lebens geben.

Weit bedeutender sind aber doch jedenfalls die Szenen aus dem letzten Krieg, mit denen Werner von 1876 bis 1880 den Rathhaussaal in Saarbrücken verzierte. Schon 1870 während des Feldzuges hatte er den Auftrag erhalten, eine monumentale Erinnerung an die Kämpfe um die Stadt von Ende Juli bis 6. August 1870 in einem dafür geeigneten Gebäude zu schaffen. Sechs Jahre später gewannen diese Absichten durch den Bau eines neuen Rathhauses in Saarbrücken feste Gestalt und Werner schuf in Verbindung mit den Berliner Architekten Kayser und v. Großheim diesen Saal, für welchen er außer seinen sieben Bil-

dern auch die Generaldispositionen und die ornamentalen Details der gesammten Dekoration bis auf die Glasmalereien der Fenster zeichnete.

Das Hauptbild gehört zu den weitaus bedeutendsten Leistungen des Künstlers und zeigt die „Ankunft des Kaisers in Saarbrücken nach der Schlacht bei Spichern". Die sechsspännige Equipage des Monarchen, in der er, begleitet von seinem Adjutanten, dem Oberst v. Lucadou sitzt, hält eben an der mit Menschen dicht bedeckten Brücke über die Saar, wo der Monarch die Begrüßung des Stadtrathes entgegennimmt. Offenbar fragt er den Bürgermeister um irgend welche Details der stattgehabten Ereignisse, deren Aufregung man dem zutraulich ehrerbietig nahenden Manne wie der ganzen dicht um den Wagen gedrängten und dem Kaiser zujubelnden Menge so vollkommen deutlich ansieht, daß man trotz der zu den Fenstern festlich heraushängenden Fahnen augenblicklich fühlt, daß das kein gewöhnlicher Empfang ist, sondern daß ein gewaltiges Ereigniß unmittelbar vorausgegangen sein müsse. Daß es eine Schlacht war, sieht man an den Verwundeten, die von hinten her an der kaiserlichen Equipage auf Tragbahren in langer Reihe vorbeigetragen werden, während Soldaten an der Krücke den Kriegsherrn am Wege erwarten. Neben ihnen kräftige Handwerker in Schurzfell und Hemdärmeln, die offenbar beschäftigt waren Erfrischungen für die vorbeiziehenden Truppen herzuschaffen, dann eine Gruppe Frauen, die den Kaiser sehen wollen, Kinder, die ihm zujubeln, und Reitergeschwader, die ihm folgen. Vor uns die Thürme und Häusermassen der Stadt. Unter all dieser, vortrefflich klar in einzelnen Gruppen angeordneten unzählbaren Menge ist aber nun

kein Einziger, der überflüssig wäre, den man missen möchte, der nicht den Volksstamm wie den Stand, dem er angehört, ebenso unverkennbar ausspräche als deutlich zeigte, wie die mächtige Erregung des Augenblicks sich in ihm wieder ganz individuell, ganz seiner besonderen Persönlichkeit gemäß widerspiegelt. Es ist da eine überraschende Wahrheit der Charakteristik erreicht, die sich in Gebärde und Körperstellung nicht weniger äußert als in den Physiognomien. Jeder ist interessant, weil jeder unendlich natürlich ist, sich ganz so gibt, wie es für ihn paßt. Nicht nur die Rathsherrn und Handwerker, Frauen und Kinder sind dabei ächte Pfälzer, sondern auch die Grooms auf den Pferden, die in der Menge eingestreuten Soldaten und Offiziere zeigen ihre Abstammung, das Ganze ist von unerschöpflichem Reiz, höchstens den Kaiser selber findet man nicht so frappant als ihn Werner sonst gewöhnlich zu machen versteht. Man bedauert fast, daß diese so spannende Erzählung einmal irgendwo abgeschnitten werden mußte, da man sie am liebsten noch recht lange fortgesetzt sähe, weil sie den ganzen Reiz des Ungesuchten in einer Weise hat, wie ihn Werner bei seinen, zeitlich weiter zurückliegenden Epochen angehörigen Darstellungen, trotz alles großen darauf verwendeten malerischen Talentes kaum so erreicht hat. Wenn man noch irgend einer besonderen Bestätigung dafür bedürfte, daß man eigentlich nur seine eigene Zeit mit vollendeter Wahrheit darstellen kann und daher auch darstellen soll, so fände man sie in diesem Meisterwerk, das zu den Perlen unserer Kunst zählt.

Die eine Seitenwand neben diesem Hauptbild enthält dann die Erstürmung der Spicherer Höhen. Diese Composition, die uns das Hinaufklettern der preußischen Truppen

an den steilen Abhängen unter dem wüthendsten Feuer der Gegner zeigt, ist zwar im Einzelnen von überzeugender Wahrheit, hat aber doch den Fehler, daß das Ganze des Bildes zu sehr als Episode erscheint. Die einzelnen Figuren sind indeß auch hier wieder meist prächtig: in der Mitte besonders der die Heraufsteigenden ermunternde General von François, ein jugendlicher Signalist neben ihm. Rechts und links vom Kaiserbild und diesem, sie flankirend, stehen dann in reich verzierten gemalten Nischen der Kronprinz und Prinz Friedrich Karl, Bismarck und Moltke als prächtige historische Porträts in ganzer Figur gemalt. Scheint Friedrich Karl ein bloßer kecker Reiterführer voll jenes Muthes, wie wir ihn an Blücher bewundern, so macht der Kronprinz einen schon viel bedeutenderen Eindruck durch seine Figur wie durch sein heiter kluges, fast schlaues Aussehen. Man denkt sich bei dieser Heldenfigur unwillkürlich: war der Vater ein Mehrer des Reichs, so wird dieser es schwerlich vermindern, es ist ächte Löwenbrut, ohne viel Idealismus, aber welterfahren und immer bereit, ans Schwert zu apelliren. Noch interessanter sind die beiden anderen: zunächst Moltke, den Mantel zusammenfassend und in ruhigem Sinnen stehend. Da erschrickt man fast über die rücksichtslose Energie des adlerartigen Gesichts. Diese kalte Berechnung, welche Tausende von Menschenleben ruhig opfert, wenn es noth thut, müßte entsetzen, wenn sie nicht durch einen so herrlich idealen Zug geadelt würde. Gerade dieser Mann hat von allen am wenigsten Gemeines an sich, dabei zeigt er einen ächt künstlerischen Zug und ist der einzige, welcher nicht die Spur von Egoismus oder Eitelkeit verräth, dem ist es offenbar immer nur um die Sache zu thun. Es ist alles Intelligenz

an diesem Kopf, — Ehrgeiz, Eifersucht, Intrigue kennt er so wenig als irgend eine Art von Furcht. Werner hat in seiner ganz in sich beruhenden Stellung das individuelle Wesen des Mannes herrlich gegeben! Und doch liegt etwas Herausforderndes in dieser anscheinend personifizirten schlichten Anspruchslosigkeit, eben weil er gar keine Stütze, nicht einmal den Säbel braucht.

Zur Gewalt ist nun Bismarck ganz entschieden bereit, jeden Augenblick zu greifen, sie liegt dem elephantenartig schweren Manne eigentlich immer am nächsten, obwohl er sich hier auf den Aktentisch und nicht auf den Pallasch stützt. Der „barbare plein de genie" ist keinen Augenblick zu verkennen, so ein armes geistreiches Französlein wie Thiers mußte da freilich zu kurz kommen, denn dieser Riese schlägt ihm alle Paraden durch. Vertrauenerweckend wird dieser Bulldoggkopf nur durch einen Zug von derbem Humor, welcher mit dem durchdringenden Geist, der kalten Berechnung und rücksichtslosen Anwendung aller Mittel wieder aussöhnt, weil ihm ein Zug tiefen Wohlwollens bei aller Neigung zur Gewaltthätigkeit zu Grunde liegt. Von unserem modernen charakterlosen Liberalismus ist freilich keine Spur in dem Gesicht. Werner hat nicht umsonst in seiner prächtig gemalten Einrahmung den beiden wilden Männern in Bronze, die jeweils als Wappenhalter über den Figuren angebracht sind, bei der Bismarcks dem einen die Waage, dem anderen die Zügel in die Hand gegeben, um anzudeuten, daß er Recht und Gesetz, nicht abstrakte Freiheit, also einen inhaltsleeren Begriff will. Ebenso hat der Kanzler sich selber den Wahlspruch „Ohne Kaiser kein Reich" unten hinsetzen lassen. Man kann zwei Pole ächt

deutschen Wesens nicht besser charakterisiren als es in diesen beiden merkwürdigen Männern geschieht. Die außerordentliche Meisterschaft, mit der Werner alle Verkürzungen bewältigt und daher auch oft aufsucht, trägt dazu bei, seiner Darstellung hier eine ungewöhnlich packende Lebendigkeit zu geben. Man würde bei jeder dieser vier Gestalten, selbst wenn man den Kopf wegnähme, schon aus der Figur einen ganz bestimmten Schluß auf den Charakter des Geschilderten zu machen im Stande sein, so entschieden spricht sich derselbe da aus.

Auf der Thürwand wird dann die Vereinigung von Nord- und Süddeutschland in der Gestalt zweier altdeutscher Krieger dargestellt, die sich über dem niedergeworfenen römischen Gegner die Hand reichen und hinter denen eine prächtig erfundene Viktoria die Kaiserkrone als Frucht des Sieges und der Einigung emporhält. — Auch in dieser rein dem idealen Gebiet angehörenden Composition zeigt sich doch der realistische Trieb des Künstlers sehr wohlthuend darin, daß er weit entfernt ist, seine Gestalten etwa so schematisch zu machen wie Kaulbach, sondern daß sie ihm alle vollkommen lebensfrische Wesen von Fleisch und Blut werden, etwa wie sie ein Rubens gemalt haben würde. Seine Krieger sind ächt deutsch und seine Viktoria ein so neckisch trotziges Fräulein, daß sie sogar einen muthwilligen Zug um den Mund hat. Der ganze Saal aber macht in diesem Ideal und Wirklichkeit so schön verknüpfenden Bilderschmuck eine unvergleichlich eigenthümliche und packende Wirkung als ein Stück spezifisch deutscher, realistischer Kunst voll Lebenskraft, so daß man ihm nur viele Nachfolger wünschen möchte.

Mitten in diese Arbeiten hinein hatte Werner einen

der schwierigsten und verantwortungsvollsten Aufträge übernommen, welcher ihn nahezu das ganze Jahr 1878 seiner produktiven Thätigkeit entzog: die Einrichtung und Leitung der deutschen Abtheilung der Pariser Weltausstellung als Generalkommissär. Ende Februar 1878 erging an den Künstler Seitens des Fürsten Bismarck die Anfrage, ob sich noch eine deutsche Ausstellung arrangiren lasse und ob er die Verantwortlichkeit dafür übernehmen wolle. Unter der Erklärung, daß es sich nur mehr darum handeln könne, in Paris eine Visitenkarte abzugeben, nahm er den mühevollen Auftrag an und führte ihn unter dem Beistand des genialen Gedon, den er sich zu diesem Zwecke berief, so glänzend durch, daß das dekorative Arrangement des Saales sofort für alle Nationen maßgebend ward, den Deutschen aber einen wahren Triumph eintrug.

Inzwischen hatte sich im Juni 1878 der europäische Congreß versammelt, welcher den Frieden von St. Stefano korrigiren sollte. Das führte nun im Auftrag des Berliner Magistrats zu dem künstlerisch nahezu bedeutendsten Werk von allen bisherigen, zu jenem rasch berühmt gewordenen sogen. „Congreßbild", in welchem Werner die letzte Sitzung schildert, wie die Unterschriften unter das glücklich vollendete Friedensinstrument gesetzt werden.

Selten bin ich mit geringeren Erwartungen vor ein bedeutendes Kunstwerk getreten als vor dieses, als ich kurz nach seiner Beendigung im Frühjahr 1881 nach achtzehn Jahren zum erstenmal wieder nach Berlin kam. Denn ich hatte mich gründlich geärgert, daß die Weisheit der Väter dieser Stadt nichts besseres zum Schmuck ihres Rathhauses zu bestellen gewußt habe als diese gemalte Erinnerung an eine

Haupt- und Staatsaktion, welche doch in gar keinen organischen Zusammenhang mit dem Rathhaus der Gemeinde zu bringen und schon an sich keineswegs wichtiger war als zwanzig andere Congresse auch. Das konnte ja nichts anderes geben als ein kaltes Cerimonienbild wie wir deren schon genug die Menschheit überall langweilen sehen. Werners mir damals nur lückenhaft bekannte Produktionen aber hatten mir bei allem großen Talent doch immer noch allerhand zu wünschen übrig gelassen, selbst die so hochbedeutende Kaiserproklamation von Versailles litt wenigstens darunter, daß ihre Figuren nur halbe Lebensgröße haben, was niemals so zu imponiren vermag, wie man es von der Darstellung eines solchen welthistorischen Vorganges absolut verlangen muß. Diese rein sinnliche Wirkung ist aber durch gar nichts zu ersetzen, weil man sich eben niemals einbilden kann, klein sei groß — weit eher das Gegentheil.

Den Fehler hat denn auch der Meister wohlweislich diesmal vermieden, das Bild imponirt schon beim ersten Blick, so daß es keinen Zweifel läßt, daß die da versammelten Herren nicht nur zu einer Santa Conversazione, sondern dazu da sind, mindestens ein Stück der Welt zu vertheilen. Indeß liegt in dem, was geschieht, durchaus nicht der Schwerpunkt der Darstellung — die Sache ist ja schon fertig —, sondern in der Charakteristik der einzelnen Akteurs in diesem Drama. Darin aber hat sich Werner wiederum als ein Maler ersten Ranges erwiesen, dem ich unter allen Lebenden nur sehr wenige an die Seite zu setzen wüßte. Er hat verstanden, uns das innerste Wesen der Dargestellten, wie die historische Bedeutung derselben mit

solcher Schärfe zu charakterisiren, daß sein Bild für alle Zeiten verständlich und interessant bleiben wird. Gerade in der Schilderung der Hauptperson, des Fürsten Bismarck, ist diesmal Ueberraschendes geleistet und ich möchte schon bloß seinethalben jedem deutschen Patrioten empfehlen, sich diese Schilderung von des Fürsten Verhältniß zu einer Reihe der ausgezeichnetesten Zeit= und Standesgenossen seiner besonderen Genugthuung halber zu erwerben. Nie ist das überwältigende Wesen, was diesem unserem nationalen Helden eigen, was ihn so in Vortheil setzt bei jeder Unterhandlung mit dem Gegner, so ganz überzeugend und ungesucht wiedergegeben worden, als in dieser gewaltigen Figur. In der Art, wie er dem Abschied nehmenden Schuwaloff, ich würde sagen, einem wahren Biedermann — doch Biedermänner sind sie Alle, Alle — halb die Hand drückt, halb ihn sich vom Leibe hält, malt sich unser Verhältniß zu Rußland besser, als es zwanzig Geschichtsprofessoren in eben so viel Bänden schildern könnten. Hier macht die bildende Kunst all ihre Vortheile geltend. Wie vortrefflich sind aber auch alle anderen, wie meisterhaft ist in Beaconsfield, dem bedeutendsten Gesicht nach Bismarck, der geistvolle semitische Emporkömmling sowohl, als der im Kopf noch starke und nur in den Beinen schwache Greis ausgesprochen! Dann in Andrassy der österreichische Cavalier mit dem fast zigeunerhaften Ungarn vermählt, zugleich aber auch die enge Anlehnung an Deutschland charakterisirt. Welche Fülle von harmloser Unschuld entwickelt der sitzende und Beaconsfield traulich die Hand auf den Arm legende Gortschakoff — kurz, wer da die Diplomaten nicht lieb gewinnt, der hat evident kein Herz im Leibe! Nur Lothar Buchers über=

müdetes Gesicht sieht aus, als ob er sie im Stillen sämmtlich zum Teufel wünschte.

Alle aber tragen den Stempel ihrer Nationalität wie ihres Berufs neben ihren individuellen Eigenschaften so deutlich zur Schau, das Ganze gibt sich so natürlich und ungezwungen, daß es unbedingt überzeugend erscheint. Schon darum, weil alle diese Männer sich so ruhig und gelassen bewegen, wie es Personen von diesem Stande ja durchaus zu thun pflegen. Da das rein artistische Vergnügen an dem besonders in der Lebendigkeit der Verkürzungen höchst meisterhaft gezeichneten und überaus kräftig und klar gemalten Bild kaum weniger groß ist als das patriotische, so kann man wohl sagen, daß hier die moderne deutsche Geschichtsmalerei etwas geleistet habe, was die alte kaum kannte, wogegen die ähnlichen Compositionen eines Van der Helst wie Paul Veronese immer noch mehr oder weniger konventionell aussehen, von dem schauderhaft affektirten Pathos der ähnlichen David'schen gar nicht zu sprechen. In dieser Art der individualisirenden Darstellung, wo der Künstler geschichtliche Figuren mit all der Bedingtheit durch Zeit, Stand, persönliche Verhältnisse und Anlagen schildert und sie uns dadurch nahe bringt, liegt offenbar die nächste Aufgabe unserer heutigen Historienmalerei. Werner speziell hat sich durch dieses Kongreßbild zur Festhaltung der Hauptmomente unserer nationalen Wiedergeburt so eminent befähigt gezeigt wie meines Wissens kein Anderer neben ihm. Es erwies sich das am glänzendsten auf der internationalen Ausstellung in München 1883, wo sein Bild unbedingt das interessanteste seiner Art war.

Unmittelbar bevor ich dieses vollendetste Werk des

Meisters sah, das ihm offenbar noch eine große Zukunft verkündet, hatte ich auch ihn selber endlich näher kennen gelernt. Denn eine flüchtige Berührung im deutschen Ausstellungssaal 1878 in Paris hatte mir kaum einen anderen Eindruck hinterlassen, als daß dieser Mann es doch wohl mit der Kunst sehr ernsthaft nehmen müsse. Scharf und gewandt in seiner Dialektik, schlagfertig im höchsten Grade, muthet der mittelgroße, blaß und nervös aussehende, rasch ja unstät erscheinende, bewegliche Mann zunächst eigentlich nicht sympathisch an. Künstlerisch ist nichts an seiner unscheinbaren Gestalt als die langen Haare, sonst könnte man eher einen Journalisten vermuthen, wenn einem das eigenthümlich Schneidige des Wesens an ihm auffällt, die durchdringende Keckheit, mit der er aus den großen wasserblauen Augen blickt. Sie verräth aber, daß in diesem anscheinend so schwächlichen Körper eine Seele wohne voll gewaltiger Energie und ächtester Begeisterung für die Kunst. Man hat ihn sehr mit Unrecht sogar intrigant gescholten, während er sowohl am Hofe wie beim Reichskanzler vielmehr durch seine Ehrlichkeit und Geradheit in Gunst kam, die freilich die Klugheit nicht ausschloß. Diese steht ihm unzweifelhaft zu Gebote, wenn nicht, wie dieß den meisten Künstlern gelegentlich geschieht, sein lebhaftes Temperament oder seine Phantasie mit ihm durchgehen. Besitzt er aber die letztere unleugbar in hohem Grade und mangeln ihm auch weder die bereiteste Gestaltungskraft noch die durchdringendste Menschenkenntniß verbunden mit der grenzenlosesten Arbeitslust und Kraft, so wäre damit doch wohl der große Künstler auf's bestimmteste gegeben, selbst wenn man ihm die Tiefe und Stärke oder Erhabenheit der Em-

pfindung nur in zweiter Linie zuerkennen könnte. Es ist aber schon ganz außerordentlich viel, wenn man als entschiedener Realist dennoch niemals gemein oder trivial wird, was ihm sicherlich nie begegnet. Vielleicht ist ein gewisses kühles Wesen, das seinen idealen Schöpfungen unleugbar oft anhaftet, am ehesten durch diesen Realismus zu erklären, da jene um ergreifend zu wirken eine Gemüthstiefe erfordern, welche dieser vorherrschend verständig angelegten Natur fremd scheint. Ebendarum aber ist sie so ganz geeignet, das norddeutsche, ja speziell das Berliner Wesen im Gegensatze zum süddeutschen in ihren Werken darzustellen und zugleich jene eigenthümliche Kühnheit in denselben zu zeigen, die fast immer erfrischend und interessant wirkt, ja bei solch realistischen Erzeugnissen wie dem Congreßbild sich geradezu bis zur ächten Genialität steigert, deren durchdringender Blick Dinge und Menschen eben gerade so sieht, wie sie sind.

Nach Vollendung des Congreßbildes im Sommer 1881 malte Werner den „Kaiser am Grabe seiner Eltern vor der Abreise zum Feldzug 1870". Es war gewiß ein äußerst glücklicher Gedanke, den Monarchen gerade vor dem Abgang zu der großen Entscheidung darzustellen. Wer jemals durch die dunkeln Alleen des Charlottenburger Parkes der berühmten Gruftkapelle zugewandelt ist, welche die Grabmonumente Friedrich Wilhelms III. und seiner unvergeßlichen Königin Louise enthält, erinnert sich wohl auch, wie dieser einsam abgelegene Ort ihn mit scheuer Ehrfurcht erfüllt hat. Auf dem Bilde sehen wir nun den Kaiser in stiller Andacht vor der von Rauch so herrlich componirten Figur seiner Mutter stehen, voll Demuth und doch wie ein ächter Held. Man kann nicht besser und ansprechender die

Persönlichkeit des merkwürdigen Mannes wiedergeben, der durch das Glück nie übermüthig, durch Unglück nie verzagt gemacht worden ist. Die weihevolle Umgebung trägt dazu bei, es uns ganz deutlich zu machen, daß derselbe vor einer großen verhängnißvollen Entscheidung steht und hier Kraft holt, um sie mit Seelengröße zu bestehen, da er wohl weiß, daß wir ja alle nur Werkzeuge in der Hand eines Höheren sind.

Seither hat Werner die Verzierung des Ruhmessaales im Zeughaus durch die abermalige Darstellung der „Kaiserproklamation in Versailles“ übernommen. Da es dießmal in mindestens lebensgroßen Figuren geschah, soll dieß Bild das erste fast in jeder Beziehung übertreffen. — Dann malte er ein großes Panorama der Schlacht von Sedan, bei welchem seinem Talent so entsprechenden Stoff er den allgemeinen Beifall in seltenem Maße errang. Ich kenne dasselbe leider nur theilweise aus Photographien, welche den berühmten Reiterangriff von Floing und sein Scheitern an der glänzenden Bravour der preußischen Infanterie wiedergeben. Diese bildet den Vordergrund und ist mit einer sprühenden Lebendigkeit und schlagenden Charakteristik dargestellt, wie sie schwer zu überbieten sein möchten. Aber auch der fruchtlose Anprall der tapferen Husaren, die von dem in nächster Nähe abgegebenen Feuer dieser Infanterie massenhaft niedergestreckt werden, ist vortrefflich componirt, so daß man diese Episode noch beinahe der ganz ähnlich aufgefaßten, berufenen Adam'schen Darstellung desselben Gegenstandes vorziehen möchte, da hier noch größere Energie entfaltet, das furchtbare Gewühl von Rossen und Reitern noch drastischer als Gegensatz zur kalten Standhaftigkeit der preußischen Bataillone verwerthet ist.

Ich habe hier vieler kleineren Schöpfungen nicht gedenken können, die neben den großen herlaufen und will zum Beschluß bloß noch eines fast miniaturartig ausgeführten kleinen Gemäldes gedenken, auf welchem der Künstler „die Taufe“ seines ersten Söhnchens darstellt, bei der die Kronprinzessin, Generalpostmeister Stephan und Knaus als Pathen, dann der Kronprinz und eine Menge berühmter Freunde des Künstlers als Zeugen funktionirten. Zusammen mit dem Hintergrund des durch Wandmalereien reich ausgestatteten Salons des Künstlers gab das ein köstliches kleines Bild ab, das er der erhabenen Gevatterin schenkte. Werner beweist in dieser kleinen Arbeit so gut als nur irgendwo, wie vortrefflich er versteht, aus einer bloßen Ceremonie ein auch rein malerisch überaus interessantes Charakterbild zu machen und ihm dadurch einen eigenthümlich fesselnden Reiz zu verleihen. So beherrschen hier die Kronprinzessin des deutschen Reichs, welche den noch namenlosen Weltbürger mit freundlicher Herablassung auf dem Arm hat, und der unter den übrigen Zuschauern stehende Kronprinz beide gleichsam die Pole, um welches sich alles dreht, — die ganze Szene auch äußerlich. Kein Zweifel, daß sie den höchsten Rang unter den Anwesenden einnehmen. Zur Linken der Kronprinzessin sehen wir den Hofprediger Frommel aufrecht mit feierlicher Amtsmiene, jeder Zoll ein protestantischer Pastor, den Jungen segnend. Der Kronprinzessin gegenüber ehrfurchtsvoll und gemessen steht der Generalpostmeister Stephan, dem man den preußischen Beamten eben so genau ansieht als den gewaltigen, durch Geist und Thatkraft gleich hervorragenden Mann. Hinter dem Prediger steht dann die Mutter, eine ächte Malersfrau, gescheut und gemüth-

voll, voll Andacht und Rührung über die dem Sprößling und ihr mit widerfahrende Ehre, neben ihr der Papa auch in sehr weihevoller Stimmung und leiser Wehmuth darüber, daß dieß wohl das erste- und letztemal sein dürfte, daß Prinzessinnen seinen Erstgebornen in die Arme nehmen. Neben ihm Knaus, der sein schalkhaftes Gesicht nicht minder in möglichst feierliche Falten gelegt in Gegenwart der dicht vor ihm stehenden hohen Dame. Die beiden Schwesterchen des Neugeborenen endlich, zwei prächtig aufgeputzte Backfische, sieht man ganz im Vordergrunde, unübertrefflich wiedergegeben in Haltung und Bewegung, voll Ehrfurcht und nebenher Neugierde, was mit ihrem neugeschenkten Brüderchen denn wohl Schreckliches vorgehen werde. Sie bilden den Uebergang von den eigentlichen Akteurs im Drama zum übrigen zahlreichen Publikum, das selbstverständlich die Sache weniger tragisch nimmt und im Halbkreis um den behaglich und heiter im Mittelpunkt aufgepflanzten Kronprinzen steht. Seine stolze, ächt deutsche Heldenfigur ist ebenso vortrefflich dargestellt als der neben ihm stehende Moltke, der so individuell ist, daß bei ihm schon die Art, wie er den Daumen in die Uniform einklemmt, sicherlich der Natur abgelauscht ward, wie denn die Handbewegungen und Fußstellungen neben der Körperhaltung der anwesenden Zuschauer für sich allein des Studiums werth wären. Meistens Damen oder ausgezeichnete Glieder der künstlerischen und literarischen Welt Berlins, ist doch jedem von ihnen sein Charakter augenblicklich abzusehen, ebenso wie den Damen ihre mehr oder weniger hohe Geburt und die obligat devote, heiter wohlwollende oder neugierig theilnehmende Stimmung, so daß das Ganze durch diese überaus feine

Schilderung unendlich interessant und unterhaltend gemacht wird, als Sittenbild einer ausgezeichneten Berliner Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Als solches könnte es sich z. B. selbst neben Menzels berühmtem Flötenconzert Friedrichs des Großen oder seinem Ballsouper auch in Beziehung auf malerischen Reiz behaupten.

Ueberblickt man dieses bereits so ungewöhnlich reiche Künstlerleben, das doch menschlichem Ermessen nach noch nicht einmal auf seiner Höhe angelangt ist, so wird man nicht umhin können, über die Fruchtbarkeit desselben zu staunen. Fruchtbar vor allem auch darin, daß es wirklich Neues errungen, dem weiten Reiche der deutschen Kunst ein bis dahin nicht gekanntes Gebiet hinzugefügt hat Denn unsere bisherige Profanhistorienmalerei war vielfach konventionell, erst mit Menzel und seinem glücklicheren Nachfolger wird sie vollständig wahr und eben dadurch auch ganz dem nationalen Charakter entsprechend. v. Werner hat daher offenbar noch eine große Zukunft, da es ihm weder an einem herrlichen Stoff noch an der Kraft fehlt, ihn vollvollkommen zu bewältigen.

Wenn große politische Veränderungen in der Regel nur dann Bestand zu haben pflegen, wenn sie vermögend sind, neue Kunst- und Culturformen zu erzeugen, so kann v. Werners Erscheinung mehr als die irgend eines anderen deutschen Künstlers uns eine Gewähr für die Dauer jener glanzvollen nationalen Schöpfung des deutschen Kaiserreichs um so eher geben als ihr Charakter dem realistischen Geiste, der letzteres geschaffen hat, durchaus entspricht.



XLV.

Peter Janssen.

In Düsseldorf lebte, entsprechend der ärmlichen Zeit der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, der Vater unseres Meisters, ein zum Studium der Malerei eingewanderter Ostfriese, der wegen ungünstiger Umstände den Pinsel mit dem Grabstichel zu vertauschen gezwungen worden war, als Kupferstecher in bescheidensten Verhältnissen, welche mit der reichen Bildung des Mannes wie seiner bedeutenden künstlerischen Begabung in völligem Widerspruche standen. War ihm die Kupferstecherei nur durch die Verhältnisse aufgedrungen worden, so beugte sich seine auf eigene Produktion angelegte Natur nur ungern dem Zwang dieser Technik. Bloß der tägliche Umgang mit so vielen begabten Meistern, deren Werke er wiedergab, so mit dem im gleichen Hause wohnenden, damals sehr berühmten humoristischen Maler Hasenclever, seinem Schwager, konnte ihm einigen Ersatz dafür bieten, gegen seine Neigung beschäftigt zu sein. — Ihm ward nun am 12. Dezember 1844 ein erster Sohn, der Held unserer Geschichte geboren. Ein ungewöhnlich gesundes, kräftiges Kind, ward es bald ein ächtes Gewächs

des fruchtbaren sonnigen Rheinlandes mit all der raschen Auffassung und unerschöpflichen Thatkraft, der Schaffenslust und zugleich mit dem aufgeweckten reichen Geiste, der heiteren Klugheit ausgerüstet, die man so oft bei den Rheinländern findet. Das Talent des Knaben war ein ungewöhnlich frühreifes, schon im dritten Jahre zeichnete der kleine Knirps den sterbenden Großvater, wie er eben vor dem am Bette stehenden Arzt die Zunge zeigt. Zugleich aber brachte er hinter diesen Beiden einen Engel an, der den Großpapa in den Himmel bringen sollte. Damit zeigte sich also sofort die Doppelnatur der Janssen'schen Begabung: die scharfe Beobachtung aller Aeußerungen des Lebens einerseits und der Idealismus, dem alles Begriffliche gleich zur Gestalt wird. So sagte denn der Arzt und Hausfreund als er beim nächsten Besuch die Zeichnung sah, sofort: nun der muß doch offenbar ein Maler werden, und alle Welt sagte es mit ihm. Daß er ein Maler werde, galt ihm selber auch von allem Anfang an als selbstverständlich. Er zeichnete unaufhörlich, sowohl was er sah, als auch, was in ihm vorging und sich ihm sofort zu Bildern verkörperte. Der verständige Vater leitete ihn aber an, beides streng auseinanderzuhalten, vorab seine Naturbeobachtungen mit der größten Treue ohne alle eigene Zuthat wiederzugeben, so daß diese beiden Richtungen heute noch bei dem fertigen Meister nebeneinander herlaufen, ohne sich zu vermischen.

In einer Privatschule lernte er übrigens auch abstrakte Dinge wie Rechnen und Sprachen mit so großer Leichtigkeit, daß ihm zum Zeichnen Zeit genug blieb. Der Vater aber hielt ihn bis zum zwölften Jahre noch immer zurück, dann aber ergab er sich darein ihn Maler werden zu lassen, und

ertheilte ihm nun selber in den Nebenstunden den ersten Zeichenunterricht, und zwar mit solchem Verständniß und Geschick, daß der Sohn meint, nie nachher wieder so gute Anleitung erhalten zu haben. Er vermittelte demselben aber auch früh die Kenntniß der Werke der großen Dichter, ja er hatte unter seinem Kupferstecherpulte beständig die Ilias liegen, um dem Knaben daraus zu erzählen, der dann sofort die Homerischen Kämpfe darzustellen suchte. Durch allerhand Privatstunden, am meisten aber durch Selbststudium und Lektüre, vervollständigte dieser rasch seine Bildung. Mit dem fünfzehnten Jahre verließ er die Schule und ließ ihn der Vater endlich die längst ersehnte Akademie besuchen. Ohne Zweifel hätte er das ebensogut oder vielmehr besser schon mit dem zehnten Jahre thun können, und würde dann den größten Vortheil davon gehabt haben, wie ihn die Holbein und Raphael davon hatten, die im gleichen Alter schon in der väterlichen Werkstatt arbeiteten. Indeß hatte er ja auch immer des Vaters Unterricht genossen und in der damals sehr verknöcherten Akademie blieben ihm die Enttäuschungen auch nicht aus. So bekam er den religiösen Romantiker Müller zum Professor, der obwohl selber ein achtbarer Künstler, doch kein hervorragendes Unterrichtstalent besaß und bei seiner Lehrmethode oft gerade das Entgegengesetzte von dem verlangte, was der Vater Janssens vollkommen sachgemäß ihn gelehrt hatte. So kam er denn bald auch in einen tiefen inneren Widerspruch mit dem ganzen an der Akademie herrschenden geist- und leblosen Lehrsystem, das fast gleichzeitig Vautier und unzählige andere von ihr weggetrieben und noch häufiger ihr Talent ruinirt hatte, wenn sie sich unterwarfen. Unseres Schülers

Begabung war indessen viel zu gesund, als daß ihn das hätte anderes als Zeit verlieren lassen. Er lernte eben nach eigener Anschauung und begeisterte sich an der Antike, deren Sprache er ohne die Vermittlung eines Lehrers auf sich wirken ließ. Und als er bald in die Malklasse versetzt wurde, fand er in Karl Sohn auch einen ganz vortrefflichen Lehrer, dessen Janssen heute noch mit großer Liebe und Verehrung gedenkt. Er lehrte ihn vor allem gleich dem Vater die Nachahmung und das Studium der Natur streng von der Idealisirung derselben in eigenen Compositionen trennen und erstere mit der größten Pietät und ohne vorgefaßte Meinung studieren.

Um diese Zeit brachten es die Verhältnisse mit sich, daß der junge Künstler auf eigenen Verdienst angewiesen ward. Er machte viele Zeichnungen für Buchhändler und Illustrationen für Journale, was ihm bei seinem Reichthum an Erfindung und der Sicherheit, mit der er bereits die Form beherrschte, sehr leicht von Statten ging, aber freilich auch sein Talent zu verflachen drohte. Außerdem malte er Porträte oft schon mit großem Glück, denn seine Auffassung war eine große und frappante. Nach allen Seiten seine Fühlfäden ausstreckend, hatte er sich außer der Kenntniß der griechischen Dichter, nach und nach eine große Belesenheit in der deutschen romantischen Dichtung verschafft und las zumal mit heller Begeisterung Gudrun und die Edda. Noch mehr studierte er aber Cornelius und des ihm in so vielen Dingen verwandten Alfred Rethel Compositionen, die für jetzt und noch lange Zeit seine künstlerischen Ideale blieben, deren Einfluß denn auch heute noch bei ihm mehr als irgend ein anderer wahrzunehmen ist. Eine Reise, die

er um 1865 nach München und Dresden machte, lehrte ihn in den herrlichen Gallerien dieser beiden Städte die klassische Kunst der Renaissance kennen und bereicherte dadurch mächtig seine künstlerischen Ideale. Daß gerade Cornelius und Rethel seine Leitsterne wurden, das ist aber ganz und gar nicht zufällig, da beide zugleich seine näheren Landsleute waren uud den Stammescharakter vollständig mit ihm theilten, der bei ihm ganz besonders energisch ausgesprochen ist.

Nach Schadow's Abgang hatte Bendemann die Direktion der Akademie übernommen und suchte die vielfach verknöcherte Anstalt mit neuem Geiste zu beleben. Janssen trat nun zu ihm über, der in der ersten oder Meisterklasse als Lehrer der Composition wirkte. Die Gewissenhaftigkeit desselben, sein edler Charakter, der Eifer für seine Schüler, flochten bald ein Band tiefer Verehrung und liebevoller väterlicher Sorgfalt zwischen Schüler und Meister, das bis heute niemals gelockert wurde; nur mit der größten Hochachtung spricht ersterer von seinem einstigen Lehrer. Janssen hatte aber viel zu viel Naturbestimmtheit in sich, war in seinem ganzen heftigen und wuchtigen Naturell zu sehr von dem mäßigen und bei aller Vorliebe für Kühnheit bei den Schülern doch jeder Leidenschaftlichkeit abgeneigten Bendemann verschieden, hatte überhaupt zu sehr das Bedürfniß der vollen Emanzipation, als daß sich nicht doch bald eine Differenz der Anschauungen geltend gemacht hätte, die gerade bei der großen Verehrung, die er für den Meister hatte, oft doppelt drückend auf ihm lastete. Denn bei allem Wohlwollen und Edelmuth war Bendemann selbstverständlich doch zu sehr von der Richtigkeit seiner Kunstanschauungen

überzeugt, als daß er nicht mit aller Hartnäckigkeit und Ueberzeugungstreue die Uebertragung derselben auf seine Schüler erstrebt hätte, und wenig Fähigkeit zeigte der individuellen Entwickelung eines so bedeutenden Talentes freie Bahn zu lassen. Es kam dies zum vollen Ausbruch, als Janssen eine erste große Composition, die „Verleugnung Petri" anfing, die wegen dieses Widerspruches zwischen Lehrer und Schüler nicht fertig werden wollte. Im Streite mit sich und seiner Anhänglichkeit verlor Janssen eine gute Zeit und ergab sich sogar einem zerstreuten Weltleben, bloß um den inneren Zwiespalt zu betäuben. Als der Carton endlich fertig und 1865 in Düsseldorf ausgestellt wurde, erntete er großen Beifall, die Klaue des Löwen war bereits zu sehen. Das Bild selber wurde unter beständigen Kämpfen des Malers, bald mit sich selbst, bald mit den Anforderungen des Lehrers erst 1869 fertig und in München auf der internationalen Kunstausstellung ausgestellt, fand auch Anerkennung, ohne indeß eigentliches Aufsehen zu erregen, wie es das Loos aller Compromisse ist.

Ein überaus großes Verdienst hatte sich Bendemann indeß ohne Zweifel dadurch um seinen Schüler erworben, daß er mit unerbittlicher Strenge darauf drang, daß er nur überhaupt etwas ordentliches lerne, damit er im Stande sei, sich vollständig und ohne Hinderniß auszusprechen. Das sollte sich zeigen, als Janssen an einer Konkurrenz zur Schmückung des Rathhauses zu Krefeld theilnahm. Der Stoff sollte selbstverständlich der Geschichte der Stadt entnommen werden. Da dieselbe aber als eine ganz moderne Schöpfung noch gar keine Geschichte hat, da zudem das Jahr 1866 alle Geister in Deutschland aufgeregt und der in der Luft lie-

gende Kampf mit Frankreich die furchtbaren Gefahren der Uneinigkeit der Deutschen dem Auslande gegenüber jedem Patrioten gezeigt hatte, so wählte der mit dem sichern Blick des Genies und der Empfänglichkeit desselben für alle Zeitströmungen ausgestattete junge Mann selbständig für seine Entwürfe die „Geschichte Hermann des Cheruskers“. Es geschah das ebensowohl, um an der Schlacht im Teutoburger Walde die Erfolge der Einigkeit, als an der Gefangenschaft Thusneldens und dem Verrath Segest's den Fluch der Zwietracht darzustellen, und dann im Tode Hermanns und in der allgemeinen Trauer um ihn eine Art Versöhnung zu geben. Das that er denn auch mit einer solchen Wucht und solcher flammender Begeisterung, daß das Preisgericht nicht umhin konnte, ihm den ersten Preis zu ertheilen, wenn es auch die Ausführung dem vom Programm ganz und gar abgewichenen Künstler nicht zu übertragen wagte. Es griff daher zu dem Mittel, eine neue Konkurrenz auszuschreiben, in welcher die Wahl der darzustellenden Stoffe den Künstlern selbst überlassen wurde. Jetzt war Janssen seiner Sache sicher und beschloß zu seinen Skizzen gleich auch noch den Carton zur Hermannsschlacht selber zu zeichnen. Zu diesem Behufe gieng er, hauptsächlich um ganz frei zu sein, 1869 nach München. Dort traf er jene ganze geniale Jugend noch beisammen, die seither so viel Ruhm geerntet hat, Makart, Max, Defregger, und erhielt eine ungeheure Anregung. Ohne viel intimen Umgang zu pflegen, genoß er die Reize Münchens wie der neuerrungenen Freiheit und zeichnete mit allem Eifer an seinem Carton. Als 1870 der Krieg ausbrach, war er beinahe fertig. Die sprühende Begeisterung jenes herrlichen Jahres, die

nirgends in helleren Flammen aufloderte als in München und von der ultramontanen Mehrheit der Stände die Bewilligung der zum Kriege nöthigen Mittel im Nu erzwang, fand an ihm einen leidenschaftlichen Theilnehmer an allen den Szenen, welche damals die Plätze und Straßen der sonst anscheinend so phlegmatischen Stadt durchtobten und die kerndeutsche Gesinnung des bayerischen Volkes in hellem Glanze erstrahlen ließen. Janssen wollte sofort in die Armee eintreten, um den Kampf mitzumachen und stahl sich mit tausend Mühen durch die endlosen Truppen- und Verwundetenmassen, welche die Eisenbahnzüge am Rhein füllten, nach Düsseldorf durch. Als er endlich ankam, das Herz voll von den großartigen Szenen, die sich ihm überall dargeboten, kam eben sein Bruder als Typhuskranker aus dem Kriege zurück. Die unerläßliche Pflege desselben ließ ihn selbst am Typhus erkranken. Die dadurch entstandene Verzögerung und dann eine Reihe anderer Umstände verhinderten zunächst und hintertrieben zuletzt die Ausführung seines Entschlusses. Dafür errangen alsbald nach wiederhergestelltem Frieden seine auf einmal auch den Crefeldern höchst zeitgemäß erscheinenden Entwürfe und Cartons abermals den Sieg und dießmal zugleich den Auftrag zur Ausführung. So wie sich dieselbe in den Jahren 1871—1873 gestaltet hat, darf sie neben Werners Saarbrücker Bildern unbedingt als eines der bedeutendsten malerischen Denkmale jener herrlichen Zeit betrachtet werden. Es ist in diesen Compositionen ein überwältigendes Wesen, eine Wucht und ein flammender Ernst entfaltet, als ob sie unterm Donner der Kanonen von Sedan gemalt wären, sie riechen dermaßen nach Pulver und sprühen Feuer, daß man fast nicht

begreift, wie sie den Crefelder Seidenwebern und Sammtwirkern nicht jedesmal auf die Nerven gehen, daß ihnen angst und bang wird, wenn sie inmitten dieser Hünengestalten die wollenen und baumwollenen Interessen ihrer Stadt berathen sollen. — Triviales und Kleinliches, Eitles und Nichtiges scheinen sie gar nicht zuzulassen, es ist ein Stück ächt volksthümlicher Kunst, voll Kraft und Erhabenheit, daß uns die Brust beklommen und die Seele ausgeweitet, das Gemüth auf's Tiefste erschüttert wird, wenn wir das Walten der Nemesis an den Vaterlandsverräthern mit so unerbittlicher Gerechtigkeit vollzogen sehen. Gegen dieses machtvolle, ächt tragische Pathos des Ganzen kommen alle Einwendungen gegen das Einzelne gar nicht auf.

Was gäbe es doch Erquicklicheres als die gesunde Entwickelung eines jener seltenen großen und ächten Talente zu beobachten, bei dem das Wollen mit dem Können in vollkommen richtigem Verhältniß steht und uns zwischen beiden nicht jene unübersteigliche Kluft erschreckt wie bei so vielen Neueren! Wenn überdieß der Betreffende das Glück gehabt hat, zur rechten Zeit und am rechten Ort zur Welt zu kommen, so daß ihm nicht nur eine ungestörte Ausbildung seiner Fähigkeiten, sondern auch die Erlangung großer Aufgaben ermöglicht wird, ohne die ja selbst der genialste Künstler verkümmern muß; wenn ihm ferner die langen und schweren Kämpfe mit sich und der Welt nicht erspart wurden, die zu jener Festigung des Charakters, wie zu jener Vertiefung des Geistes unerläßlich sind, welche im Stande sind, gewaltige Aufgaben anders als nur oberflächlich zu lösen; und wenn es ihm dergestalt endlich gelungen ist, eine größere und erhabenere Anschauung menschlicher Geschicke ja

des Lebens überhaupt zu gewinnen, als sie den gewöhnlichen Sterblichen zu erlangen möglich ist! Bleibt es eine alte Erfahrung, daß kein Künstler seinen Personen mehr Geist leihen kann, als er selber hat, sind ein Michel Angelo, Leonardo, Raphael, Tizian, Dürer nur darum so große Maler, weil sie zuvor große Menschen waren, von denen alles Kleine und Gemeine, wenn es ihnen nicht fremd blieb, doch immer wieder spurlos abglitt, die alle Tiefen der Leidenschaft ergründet, alle Höhen des Geistes erstiegen hatten, so trifft das auch bei den Neueren vollständig zu. Ein Cornelius, Rauch, Führich, Rethel, Lessing schöpften die Kraft und Eigenthümlichkeit ihres Talentes vorzugsweise aus der Tiefe und Selbständigkeit ihres Charakters, der Macht ihrer Empfindung, der angeborenen und durch unaufhörliche Kämpfe gestählten Kraft und Hoheit ihres Geistes. Auch das wird nicht verkannt werden dürfen, daß in all diesen Charakteren sich jenes stark dämonische Element entwickelt hat, welches nun einmal von jeder genialen Begabung unzertrennlich und offenbar in der unwiderstehlichen, jedem Hinderniß trotzenden Naturbestimmtheit, der ursprünglichen Kraft des Willens und der Leidenschaft beruht, deren sie fähig sind. Aeußert sich die Größe des Helden darin, daß er länger aushält als die Anderen, so gilt das auch mehr oder weniger von der Größe des Genies. Gerade das dämonische Wesen ist es, was diese höchste Kraft so gründlich vom bloßen Talent unterscheidet, und ihr auch dann noch Fortschritte zu machen, neue Seiten ihres Wesens aufzudecken erlaubt, wenn das Talent die seinigen schon längst erschöpft hat und nur noch sich selber wiederholt. Daß ein Michel Angelo, Tizian, Leonardo, Rubens wie

Cornelius, Goethe, Rauch, Semper, Richard Wagner in ihrem spätesten Alter gerade ihre bedeutendsten Werke schufen, das ist ganz und gar kein Zufall, kein bloßes Geschenk ihrer physischen, sondern eine nothwendige Folge der fortwährenden Vertiefung ihrer geistigen Natur. Die ungeheure Stärke der physischen Organisation gehört allerdings recht sehr dazu, ist offenbar ein wesentlicher Bestandtheil des Genies. Ohne sie verbraucht der Geist den Körper allzuschnell, wie es einem Raphael, Corregio, Schiller, Mozart, Rethel ergieng, deren unbegreifliche Arbeitskraft uns auch heute noch ein Räthsel bleibt, das nur ihr früher Tod löste.

Nun kommt aber noch ein Moment hinzu, welches wie die Erfahrung zeigt, unerläßlich ist, um ein Genie zu bilden: der nationale Boden, die Antäusnatur dieser Geisteskraft. Man könnte ebenso gut behaupten, daß man Johannisberger auf der bayerischen Hochebene bauen könne, als daß man einen Cornelius anderswo als in Deutschland, einen Menzel gar in Rom denken könne. Die sogenannten internationalen Künstler, die Poussin, Mengs, Thorwaldsen, Carstens sind nur darum so schnell vergessen worden, weil ihnen eben die nationale Färbung, die beständige Berührung mit dem Volksgeiste, dessen höchster Ausdruck ja das Genie nur ist, so früh abhanden kam. Wer könnte leugnen, daß ein Holbein, ein Van Dyk in England Schritt für Schritt zurückgegangen sind, wie es Winterhalter in Paris begegnete? Sehen wir bei Anderen nicht, wie sich ihr Talent erst recht entfaltet, wenn es ihnen gelingt, es zum Ausdruck eines bestimmten Volksthums zu machen, wie Makart das seinige zu dem des Wienerthums, Werner zu dem des preußischen Wesens.

Niemand kann jetzt schon mit voller Bestimmtheit sagen, ob Janssen, mit dem wir uns heute beschäftigen, bloß zu den glänzenden Talenten oder zu den eigentlich bahnbrechenden, neue Gebiete erschließenden Naturen gehört. Um so gewisser ist, daß bei ihm in ganz seltenem Maße alle die Bedingungen zusammentreffen, die sonst dazu gehören, einen großen Künstler zu erzeugen. Der weitere Verlauf dieses Lebens mag das Uebrige entgültig feststellen.

Zwischen die Crefelder Arbeit hinein erhielt der Künstler den Auftrag, den großen Saal der Bremer Börse mit einem neuen kolossalen Bilde zu schmücken, welches „die Gewinnung der Ostseeprovinzen für die Cultur“ durch die Colonisation der Hansestädte darstellt. Dieser schwierigen Aufgabe entledigte er sich mit nicht minderem Glück, indem er diese Kaufleute ganz vortrefflich charakterisirte in ihrem ganzen Gebahren, das mit der Elle in der einen, mit dem Schwert in der andern Hand sein Civilisationswerk vollbringt. Dabei zeigt er sich genau wie in den Crefeldern Bildern als ein Meister ächt historischen Styls, der sich, alles Unwesentliche und Zufällige, alle kleinen coloristischen und stofflichen Reize verächtlich bei Seite lassend, mit ganzer Kraft auf die Heraushebung der Hauptsache beschränkt bei Charakteren und Begebenheiten, dadurch aber auch einen Ernst und einen Nachdruck gewinnt bei aller Herbigkeit, wie sie seit Cornelius und Rethels Zeiten in unserer Kunst nur selten wiederkehrten.

Offenbar ein Erzeugniß desselben patriotischen Geistes, gleicher gehobener Stimmung wie die Crefelder Arbeiten war dann ein 1874 gemaltes Bild: „Gebet der Schweizer vor Beginn der Schlacht von Sempach“. Hier ist

die Charakteristik der todesmuthigen Entschlossenheit des kleinen Haufens, wie sie sich in allen Einzelnen mit schärfster Individualisirung verbunden ausspricht, jedenfalls noch vortrefflicher und zeugt bereits von einem bedeutenden Fortschritt des Künstlers in realistischer Richtung. Dazwischen hinein kamen nun aber noch eine Menge kleinerer Arbeiten, Porträts u. dgl., wie sie nur die kolossale Arbeitskraft und die unverwüstliche Gesundheit des Mannes zu bewältigen vermochten, da er in dieser Zeit auch noch zahlreiche Reisen, so in die Niederlande, um Franz Hals, Van der Helst und Rembrandt kennen zu lernen, nach Berlin, Bremen und München machte. Endlich kam dazu noch 1873 seine Heirath mit einem eben so hochgebildeten als schönen Mädchen, mit dem er sich im Stillen schon vor Jahren verlobt hatte, als er erst 23, seine Braut aber nur 15 Jahre zählte, — eine Heirath, zu der er erst jetzt, als rasch berühmt gewordener Meister, die Einwilligung von den Eltern des Mädchens erhielt. Diese frühe Neigung hatte unsern Künstler vor vielen Abirrungen und Zerstreuungen bewahrt, denen ein körperlich und geistig gleich reich ausgestatteter Jüngling sonst so schwer entgeht. Seine Frau wenigstens behauptet, der jetzt so breitschulterige, durch seinen starken Nacken und das von dichtem, krausem Haar beschattete braune Gesicht, die gewaltigste Thatkraft sowohl als viele Klugheit und Beredsamkeit verrathende Mann sei ein überaus schöner, schlanker, aus blauen Augen schwärmerisch blickender Jüngling gewesen, da sie ihn, in die Schule gehend, zum erstenmale gesehen und nie mehr vergessen habe. Das ist nun lange her, aber drei liebliche Kinder und die anmuthigste Häuslichkeit legen jetzt noch Zeugniß ab von

dem nachhaltigen Eindruck, den Janssen schon damals hervorbrachte.

Er hatte denn auch schon Aufmerksamkeit genug erregt, um nun von Berlin aus gleichzeitig mit seinem Lehrer Bendemann den Auftrag zu erhalten, die den Cornelianischen Cartons geweihten Säle der Nationalgallerie mit einem über jenen als Fries anzubringenden Fresken-Cyclus zu zieren. Für sein Theil hatte er den Saal mit den Glyptothek-Compositionen zugewiesen erhalten. Er wählte als beste Vermittlung zwischen der Göttermythe und der Heldensage vom trojanischen Krieg, zwischen Sterblichen und Unsterblichen, die Mythe vom Prometheus und führte die Compositionen dort 1875 und 1876 aus. Unstreitig zeigte sich hier sein Talent von einer ganz neuen und kaum weniger interessanten Seite, obwohl ihm bei der Ausführung durch den leitenden Architekten große Schwierigkeiten bereitet wurden, da sie derselbe möglichst hell verlangte, was hier coloristisch, mit süß fast gleichbedeutend ist und daher seinem, zum Kräftigen und Strengen neigenden Naturell direkt widersprach. Ich setze darum lieber her, was ich bei Ansicht der Entwürfe auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880 schrieb: „Selten habe ich soviel Stylgefühl und rhythmischen Reiz der Linie mit so vollendeter Meisterschaft über die Form und durchaus eigenthümlicher Auffassung der antiken Mythe verbunden gesehen wie in diesen Zeichnungen. Besonders ist Prometheus selbst ganz vortrefflich, Titane und Künstler zugleich, mit der dämonischen Schaffenslust eines solchen. Ebenso überrascht die einfache Größe und Schönheit der Form bei den Okeaniden und sonstigen Frauen. Dabei ist Alles mit einer Sicherheit hingeschrieben, die

Modellirung mit den denkbar einfachsten Mitteln, mit einer Flächenbehandlung fast wie ein Holbein durchgeführt, daß es kaum möglich sein möchte mit größerer Oekonomie so viel zu erreichen. Selbst Genelli macht mehr Aufwand von Schattirung in seinen Zeichnungen ohne die gleiche Eleganz zu erlangen." Schließlich kam dann noch ein großes, die Wand hinter der Büste des Cornelius ausfüllendes allegorisches Bild dazu, welches die Bändigung der Naturkräfte und rohen Elemente durch den Genius der Kunst darstellt, während rechts und links als erste Früchte derselben die Gestalten der Ilias und Odyssee aufsteigen.

Diese Arbeit trug ihm die Ernennung zum Professor und Lehrer an der Akademie ein und zugleich den Auftrag zum Schmuck des Erfurter Rathhauses mit neun Bildern aus der Geschichte der Stadt. Das Mittelbild jeder der drei Wände füllte er nun mit einer den Hauptcharakter der Epoche darstellenden, halb symbolischen Composition, während er als Erläuterung rechts und links Szenen aus der wirklichen Stadtgeschichte gab. So sehen wir auf dem Mittelbild der ersten Wand den „heiligen Martin", der seinen Mantel verschenkt und die „heilige Elisabeth" mit dem Rosenwunder, während hinten der „Kinderkreuzzug" zu erblicken ist. Der Glaube bildet also hier den ganzen idealen Inhalt des Lebens. Zur Seite finden wir dann aus der realen Geschichte „Bonifazius", an der gefällten Göttereiche den Erfurtern das Christenthum predigend, und „Heinrich den Löwen", auf dem Erfurter Reichstage sich vor Barbarossa niederwerfend. — Die zweite Wand zeigt in der Mitte die Figur der „Reformation" oder der geistigen Befreiung, die Bibel auf dem Schooß, während ihr

zwei Genien die epistolae obscurorum virorum zutragen, Luther und Melanchton zur Rechten, Hutten und ein anderer Humanist auf der linken Seite ihr huldigen. Die beiden Seitenbilder zeigen Kämpfe um die bürgerliche Freiheit. So die „Rückkehr der Erfurter Bürger" von der unter Rudolph von Habsburgs Führung unternommenen Zerstörung der thüringischen Raubritterburgen und eine Szene aus dem Beginn des sogenannten „tollen Jahrs" der Erfurter, wo sich die Zünfte gegen die Herrschaft des Adels empören und den Vierherrn Kellerer zur Rechenschaft ziehen. — Die dritte Wand bringt die „Besitznahme Erfurts" durch Johann Philipp von Mainz mit Hilfe der Franzosen, also den Beginn der Fremdherrschaft, während andererseits der „Aufruhr der Bürger" gegen die französische Herrschaft und die Zerstörung des Napoleon errichteten Triumphbogens die Befreiung von derselben schildert und das Ganze seinen Abschluß findet, in dem „Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise" auf dem Throne die Huldigung der Stände entgegennehmend zeigenden Mittelbild.

Wie beim Prometheus eine der griechischen Kunst, so sehen wir hier eine der Kunst Dürers ganz ähnliche, in ihrem Realismus oft dicht ans Häßliche streifende, aber immer grandiose und wuchtige Auffassung der Charaktere und ein mächtiges dramatisches Leben. So ist bei dem an der eben gefällten Göttereiche den Germanen das Christenthum predigenden Bonifazius, der düstere Schwärmer ebenso vortrefflich charakterisirt als in dem mit den Erfurter Bürgern von der Zerstörung eines ritterlichen Raubnestes zurückkehrenden Rudolph von Habsburg, jener nüchtern rechnende, ebenso tapfere als schlaue Fürst, der seine eigene

Schweizerbauernnatur keinen Augenblick verleugnete. Nicht minder sind die mit ihm fröhlich heimkehrenden Grobschmiede und Gerber, Gärtner und Schneider, die es so vortrefflich verstanden, anderen das Zeug zu flicken und das Fell zu gerben, mit unübertrefflich derbem Humor gegeben. Derselbe findet sich noch verstärkt im Beginne des tollen Jahres von Erfurt, wo das Volk in die Rathssitzung dringt und den „Vierherrn" zur Verantwortung zieht, was in diesem Fall mit der Lynchjustiz eine verzweifelte Aehnlichkeit haben dürfte und direkt an manche Volksszene aus Dürers und Holbeins Passionen erinnert.

Trotz seiner strengen Stylisirung besitzt Janssen aber so viel ächtes Lebensgefühl, um uns immer zu überzeugen, ja den festen Glauben einzuflößen, daß seine Schilderung der Wirklichkeit entsprechen müsse, obwohl nichts in diesen Arbeiten an unmittelbare Naturnachahmung, d. h. an die heute so beliebte Modellmalerei erinnert. Diese Kunstwerke sind so ächt deutsch, daß sie in gar keiner anderen Nation entstanden sein könnten. Man sieht das am besten sowohl an den vielen und vortrefflichen Studienköpfen, die er speziell zu diesen Erfurter Bildern malte, als an seinen zahlreichen Porträten. Gerade diese letzteren haben immer jene Kühnheit, die Neigung zum Derben, welche in Verbindung mit eigenthümlicher Großartigkeit das charakteristische Merkma bei diesem sonst so vielseitigen Künstler bilden. Daß ihm auch die Schönheit und Anmuth sehr wohl zu Gebote stehen, wenn er sie braucht, kann man an dem die moderne Periode eröffnenden Hauptbild der dritten Wand sehen, wo das preußisch gewordene Erfurt nunmehr die Geschichte dieses Staates zu theilen hat. Da ist nun König Friedrich Wil-

helm in seinem zugeknöpften Wesen ebenso gelungen als Königin Luise so voll Anmuth im Verein mit königlicher Würde, wie man letztere nur noch auf Rauchs herrlichem Grabmal findet, während Richter u. a. sie in ihren bekannten Bildern gar sehr vermissen lassen.

Diese bedeutendste von Janssens bisherigen Arbeiten füllte die Jahre von 1877—81 aus. — Ermüdet von den mehrjährigen realistischen Aufgaben machte er sich nunmehr an eine ganz dem idealen Gebiet angehörige, die in einem kolossalen Oelbild ausgeführte „Erziehung des Bacchus." Sie zeigt uns den kleinen Gott auf dem Schooße einer Nymphe sitzend und umgeben von andern meist sehr hübschen Nymphen und Bacchantinnen mit einem Satyr spielend, der ihm eine Traube darbietet, inmitten der üppigsten Natur. Diese in lachendster Fülle zu zeigen, war denn auch wohl der Hauptzweck des Bildes, den Janssen unstreitig mit großer Geschicklichkeit und einem nicht geringen Aufwand von glänzendem malerischen Talent verfolgte. Composition und Zeichnung zeugen gleich sehr von seinem sichern Können wie seiner reichen Phantasie, das Colorit aber hat einen Glanz, der fast an Makart erinnert. Dennoch bleibt er an Naturwüchsigkeit hinter diesem zurück und nicht ganz frei von einer gewissen akademischen Kälte. Seinen Bacchantinnen und Nymphen fehlt das Individuelle, was sie bei Makart immer besitzen, der mitten unter den schönsten und verführerischsten Wienerinnen lebend sie allein verehrt und darstellt, seine ganze ideale Welt in diesem Schönheitskultus concentrirt. Das fällt nun Janssen nicht ein und daher fehlt ihm entschieden der Untergrund einer bloß zu freier Dichtung verklärten Wirklichkeit. Man glaubt nicht recht an dieser

Göttinnen Existenz, während man an jener der Makart'schen niemals zweifelt. Offenbar ist Janssen gleich Rethel mehr für die Darstellung kühner Männlichkeit als für die schöner Frauen geschaffen, die ihm durchaus nicht Hauptsache, einziges Lebensinteresse sind. Seine Erfurter Bürger und Teutoburger Germanen entsprechen weit besser seinem eigenen kühnen und umgreifenden, aufs Gewaltige und Dramatische hindrängenden Naturell, seiner nicht geringen Menschenkenntniß und der Vorliebe für diese knorrigen, derben, vaterländischen Gestalten.

Dazwischen entstanden übrigens eine Menge kleinerer Arbeiten, bis ihm in neuester Zeit die Verzierung der Aula der Düsseldorfer Akademie mit Deckenbildern und einem großen Fries übertragen ward, — eine gewaltige Aufgabe, von der ich vorläufig nur die Skizzen kenne. Nach diesen zu urtheilen, die wiederum in der Pracht der Färbung sehr lebhaft an Makart anklingen, wird das Ganze eines ungewöhnlichen Eindrucks kaum entbehren.

Wie gründlich Janssen seine Aufgaben durchdenkt, mag man aus dem Programm dieses Ganzen wie der einzelnen Bilder entnehmen.

Selbstverständlich war hier der allgemeine Zweck des Gebäudes auszusprechen und sollten überdies die Schüler der Akademie sowohl auf das hingewiesen werden, was es Darstellbares gibt als was der Künstler zur Darstellung braucht.

Janssen versuchte also zunächst im Fries das „greift nur hinein ins volle Menschenleben" in die Sprache der bildenden Kunst zu übersetzen. Auf der ersten Hauptwand findet man die Jugend dargestellt: umgeben von Nymphen und

Faunen als Repräsentanten des Naturlebens nährt die Mutter den Säugling. Es folgen die Spiele der Kinder wie die Erziehung und Belehrung des Menschen.

Auf der zweiten kürzeren Wand finden wir dann das mittlere Alter, wo der Jüngling die fruchtbringende Arbeit im Bauern- und Hirtenleben beginnt. Dann schließt sich die Schilderung der Liebe und der Begründung des eigenen Heerdes an. Ihr folgt der Kampf ums Dasein, die Vertheidigung der Familie durch den Mann gegen den Anfall wilder Bestien, im Hintergrunde zieht, den Handel andeutend, eine Karawane durch die Wüste. Die Darstellung der Macht durch einen anf dem Triumphwagen daherziehenden Sieger mit den unterworfenen Völkern hinter sich bildet den Abschluß. Die zweite Seitenwand zeigt das Alter. Ruhende Großeltern freuen sich an den Enkeln, während die Eltern von der Arbeit heimkehren und es Abend geworden ist, das Korn reif zum Schnitte dasteht. Hinten naht der Tod und wir sehen Klagende am Grabe.

An der Fensterwand aber wird die Zukunft nach dem Tode dargestellt, Auferstehung und Gericht, sowie das Leben der Seligen und die Anbetung des Herrn.

Die Deckenbilder zeigen das, was der Künstler zur Ausübung seiner Kunst bedarf: einmal die Schönheit, welche die Künste zur Erde herabführt, dann links die Phantasie, und endlich rechts die Natur, welche alle dreie ihn zu leiten haben.

Könnte nun jeder Professor der Aesthetik am Ende ungefähr auch solch ein Programm aufstellen, so zeigt Janssen freilich durch seine an malerischem Reiz so ungewöhnlich reichen Entwürfe, daß er ganz der Mann ist, diese Ge-

danken in die blühendste sinnliche Erscheinung zu übersetzen, so daß man diese Leistung wohl als die höchste seiner bisherigen wird betrachten dürfen, wenn die Ausführung dereinst hält, was die großen gemalten Skizzen bereits jetzt versprechen.

Schon vor Beginn dieser Arbeit hatte der Künstler die Herstellung eines großen Bildes der „Schlacht von Fehrbellin" für das Berliner Zeughaus übernommen und dieselbe sehr geschickt in dem Moment aufgefaßt, wo der große Kurfürst, sich selber an die Spitze eilig zusammengeraffter und schon einmal geworfener Reiterei stellend, durch einen letzten kühnen Angriff die Schlacht entscheidet. Die Composition wird in diesem Sommer ebenfalls ausgeführt.

Ist es nun ein ungewöhnlich reiches und vom Glück begünstigtes Künstlerleben, welches sich uns hier aufrollte, so wollen wir nur wünschen, daß die zweite Hälfte desselben auch alles das halte, was die erste in so reichem Maße versprochen.







